P III 60

PROBLEME de CINEMATOGRAFIE

194

BULETIN INTERN AL COMITETULUI CINEMATOGRAFIEI
DE PE LÂNGĂ CONSILIUL DE MINIȘTRI AL R. P. R.

Anul II, Nr. 5

IULIE —AUGUST 1952

PROBLEME de CINEMATOGRAFIE

ANUL II Nr. 5

IULIE—AUGUST 1952

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA : STR. SERGHEI CHIROV, 4
BUCUREȘTI, RAIONUL I. V. STALIN

SUMARUL

— Cel de al VII-lea Festival Internațional al Filmului dela Karlovy-Vary — o manifestare a luptei pentru pace a cineaștilor progresiști din lumea întreagă

Vasile Ungureanu : Festivalul Internațional al Filmului dela Karlovy-Vary

Septimiu Sever Munca asupra rolului Mitrea Cocor

Wilfried Ott : Despre unele probleme ale imaginei în filmul „Mitrea Cocor"

Al. Popescu : Filmările combinate—forma cea mai avansată a tehnicii cinematografice

Constantin Roman : Un pas înainte pe drumul desvoltării dramaturgiei cinematografice

V. Nemoliaev: Organizarea producției de filme artistice

S. Gherasimov : „Neuitatul an 1919"

A. Zarhi Caracterul se desvăluie în conflict

— „Iscusstvo Kino" („Arta cinematografică" Nr. 6)

— Știri

— Bibliografie

CEL DE AL 7-lea FESTIVAL INTERNAȚIONAL AL FILMULUI DELA KARLOVY-VARY — O MANIFESTARE A LUPTEI PENTRU PACE A CINEAȘTILOR PROGRESIȘTI DIN LUMEA ÎNTREAGĂ

Premierea filmului românesc „MITREA COCOR"

STUDIOUL Cinematografic „București" a realizat în a doua jumătate a anului 1951 și prima jumătate a anului 1952, filmul artistic de lung metraj „Mitrea Cocor", după romanul cu același nume al maestrului Mihail Sadoveanu, distins cu Medalia de Aur a Păcii. Regisorii Marietta Sadova și Victor Iliu, operatorul-șef W. Ott, actorul Septimiu Sever, compozitorul Sabin Drăgoi, precum și întregul colectiv de creatori, muncitori și tehnicieni care au alcătuit echipa de filmare, au depus o muncă stăruitoare pentruca filmul să poată fi prezentat în bune condițiuni la festivalul care se ține în fiecare vară la Karlovy Vary în Republica Cehoslovacă.

La această importantă reuniune artistică internațională se trec în revistă cele mai bune opere ale cinematografiei progresiste din întreaga lume, în frunte cu creațiile marii cinematografii sovietice.

Juriul festivalului a apreciat printre alte opere remarcabile și filmul nostru „Mitrea Cocor" decernându-i „Premiul luptei pentru progresul social", considerând că prin tematica sa bogată și expresia artistică realizată, filmul acesta este o contribuție la lupta pentru progresul social al tuturor popoarelor.

Această distincție cinstește cinematografia noastră, artă nouă care înflorește în patria noastră sub soarele democrației populare. Premiul ne umple inimile de bucurie și mândrie: în același timp el constitue un îndemn pentru noi realizări, pentru crearea unor astfel de filme care să răspundă și mai direct dragostei cu care Partidul și clasa muncitoare sprijină munca cinematografiei, care să răspundă înaltelor nevoi culturale ale poporului nostru, constructor avântat al socialismului.

★

Inmânarea premiilor și diplomelor celui de al 7-lea Festival Internațional al Filmului, a avut loc în cadrul unei festivități, în ziua de 3 August 1952.

A. Zapotocky, primul ministru al R. Cehoslovace, a ținut o cuvântare subliniată în repetate rânduri prin aplauze. El a arătat marea însemnătate politică și culturală a celui de al 7-lea Festival Internațional al Filmului și a urat participanților noi succese în traducerea în viață a lozinci sub care s'a desfășurat Festivalul: „Pentru pace, pentru un om nou, pentru o omenire mai bună!"

Rectorul Academiei de cultură muzicală din Praga, M. A. Brousil, președintele juriului Festivalului Internațional al Filmului, care a luat apoi cuvântul, a făcut o descriere amănunțită a filmelor distinse cu premii și diplome de onoare.

Brousil a declarat că arta cinematografică sovietică care este un exemplu pentru cinematografia progresistă din întreaga lume, și-a dovedit încăodată la acest Festival, nivelul ei neîntrecut.

Brousil a subliniat realizările remarcabile ale cinematografiei din R. P. Chineză, țările de democrație populară și R. D. Germană.

S'a trecut apoi la înmânarea premiilor. In numele delegației cineaștilor sovietici regisorul Ciaureli, laureat al Premiului Stalin, a primit din mâinile primului-ministru A. Zapotocky cea mai înaltă distincție a Festivalului — „Marele Premiu", pentru filmul său „Neuitatul an 1919". In sală au izbucnit aplauze furtunoase și au răsunat cuvintele „Trăiască Uniunea Sovietică".

Apoi s'au înmânat celelalte premii ale Festivalului Internațional al Filmului.

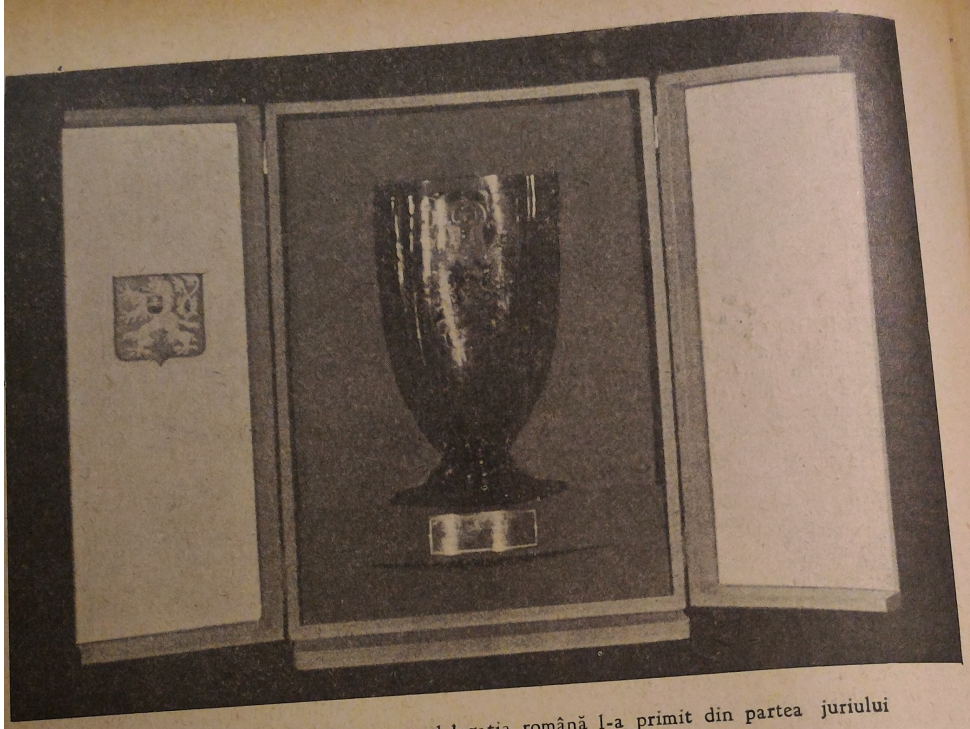
„Premiul Păcii" a fost acordat filmului artistic documentar „Suntem pentru pace", realizat în comun de cineaștii Uniunii Sovietice și R. D. Germane. Cu același premiu a fost distins „Oaspeți nepoftiți" o producție a R. D. Germane.

„Premiul luptei pentru pace" a fost decernat filmului R. P. Chineze „Ostașii poporului" și filmului R. P. D. Coreene „Intoarcere pe front".

„Premiul prieteniei între popoare" a fost decernat filmului tehnicolor cehoslovac „Mâine se va dansa pretutindeni".

„Premiul Muncii" a fost acordat filmului ungar „Botezul focului".

Filmul românesc „Mitrea Cocor" a obținut „Premiul luptei pentru progresul social". Acelaș premiu a fost acordat și filmului indian „Babla"



Cupa de cristal, premiul pe care delegaţia română l-a primit din partea juriului Festivalului pentru filmul „Mitrea Cocor"

Au fost deasemenea premiate o serie de jurnale şi filme documentare de război ale R. P. D. Coreene, între care filmul documentar care demască folosirea armei bacteriologice în Coreea de către imperialiştii americani.

Premiile pentru filmul biografic au fost acordate filmului polonez „Tinereţea lui Chopin" şi filmului ungar „Dr. Semmelweis".

Premiul pentru filmul muzical a fost acordat filmului ungar „Erkel".

Premiul Comitetului cehoslovac al partizanilor păcii a fost acordat filmului documentar tehnicolor cehoslovac „Marşul victorios".

O diplomă de onoare specială a fost decernată postmortem regisorului sovietic I. Savcenko pentru filmul „Taras Sevcenko". Au fost acordate deasemenea diplome speciale de onoare regisorului francez Claude Autant-Lara pentru filmul „Hanul roşu", filmului bulgar „Zorile deasupra patriei" şi filmului indonezian „Infernul".

Premiile pentru regie au fost acordate regisorului italian Carlo Lizzani pentru filmul „Atenţie, banditii!" şi regisorului german Zlatan Dudov pentru filmul „Viaţa femeii".

Premiul pentru scenariu a fost acordat scenaristului R. P. Chineze Van Cen-ci pentru filmul „Fiul stepelor" (Victoria poporului Mongoliei interioare).

Operatorul Fân Si-ci (R. P. Chineză) a fost premiat pentru filmul „Steagul roşu deasupra stâncii verzi".

Compozitorul mongol Goncik-Sumla a primit un premiu pentru muzica compusă pentru filmul „Republica Populară Mongolă".

Premiile pentru interpretare au fost acordate artistului sovietic Serghei Bondarciuc pentru interpretarea rolului lui Taras Sevcenco din filmul cu acelaş nume, artistei bulgare Milca Tuicova pentru rolul principal din filmul „Danca", artistului francez Pierre Fresnay pentru interpretarea rolului pedagogului progresist şi savantului din filmul „Monsieur Fabre", precum şi artistului polonez Jan Czeczerski pentru interpretarea rolului muncitorului Pleva din filmul „Primele zile".

Premiul pentru filmul documentar despre lupta oamenilor muncii pentru libertate şi pace a fost acordat filmelor chineze „Impotriviţi-vă Americii, sprijiniţi Coreea" şi „Vietnamul în luptă".

Premiul pentru filmul documentar biografic a

fost primit de filmul R. D. Germane „Wilhelm Pieck-președintele nostru".

Premiul pentru filmul documentar de reportaj a fost decernat filmului tehnicolor sovietic „1 Mai 1952 la Moscova".

Premiul pentru filmul documentar publicistic — filmului bulgar „Fața trădătorilor", care demască clica mârșavă a fasciștilor titoiști — slugi ale imperialismului.

Premiul pentru filmul științific a fost acordat filmului sovietic în culori „Universul".

Premiul pentru filmul educativ a fost acordat filmului maghiar în culori „Tineretul eroic".

Premiul pentru filmul de scurt metraj, ținându-se seama de scenariu, a fost acordat filmului din Uruguay „Jose Artigas".

Premiul pentru filmul de scurt metraj, ținându-se seama de subiect — a fost acordat filmului polonez „Censtohov".

Premiul pentru filmul de păpuși — a fost acordat filmului cehoslovac în culori „Comoara depe insula păsărilor".

Premiul pentru filmul de desen animat a fost acordat filmului sovietic în culori „Sarmico" și filmului în culori cehoslovac „Merișorul cu fructele de aur".

Premiul pentru filmul pentru copii a fost acordat filmului artistic cehoslovac „Prințesa cea mândră".

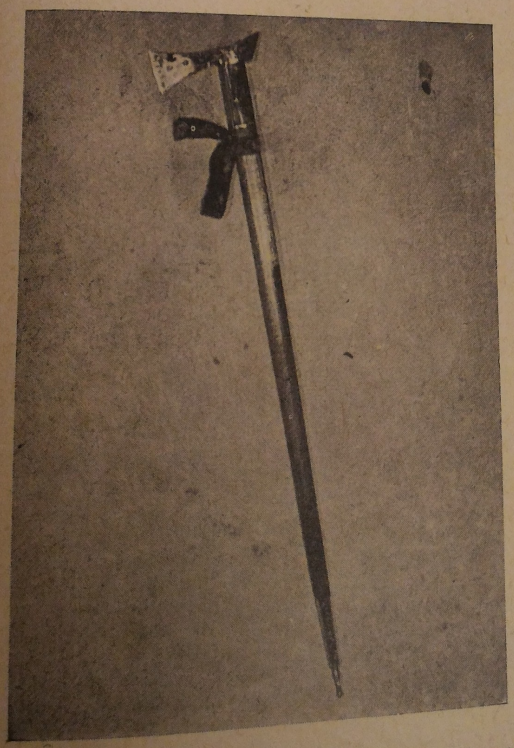
Premiul pentru filmul în culori — a fost acordat filmului documentar sovietic „Georgia Sovietică".

Premiul pentru filmări documentare — a fost acordat operatorului maghiar Istvan Gomoky-Nad, pentru filmul geografic „Viața lacurilor noastre".

Diplome de onoare au fost decernate: filmului polonez „Minunea de lângă moară", filmului artistic englez „Coridoarele albe", filmului artistic cehoslovac „Lazii se trezesc", filmului artistic cehoslovac „Marile aventuri", filmului documentar albanez de lung metraj „Drumul gloriei", filmului instructiv din Republica Democrată Germană „Gimnastica suedeză", filmului documentar olandez de scurt metraj „Instrumentele muzicale" și filmului cehoslovac de scurt metraj „Maria Iustinova".

In timpul ședinței festive asistența s'a ridicat în picioare și a păstrat un moment de reculegere în memoria operatorilor cinematografici coreeni morți pe câmpul de luptă și a lui Igor Savcenco, regisor de filme sovietic, decedat.

In numele jurlului Festivalului Internațional al Filmului, Brousil a dat apoi citire următoru-



Cupa de argint și toporul cu minunate incrustații de metal sunt daruri făcute de muncitorii cehoslovaci care au vizionat filmul „Mitrea Cocor" în cadrul festivalurilor organizate în diferite orașe cehoslovace.

lui apel către cineaştii din lumea întreagă, adoptat cu o zi înainte la meetingul participanţilor la festival:

„Ne-am adunat pentru a şaptea oară la Festivalul Internaţional al Filmului, organizat în Cehoslovacia, pentru ca să putem aprecia într'o nobilă întrecere arta cinematografică, ce tinde să traducă în viaţă lozinca: „Pentru pace, pentru un om nou, pentru o omenire mai bună", sub care s'a desfăşurat Festivalul.

Noi cineaştii din 26 ţări, adunaţi, aici, adresăm o chemare cineaştilor din întreaga lume. In intervalul ce s'a scurs dela Festivalul Filmului din anul trecut, lupta pentru menţinerea şi consolidarea păcii s'a intensificat în toată lumea. Aţâţătorii la un nou război mondial ameninţă eforturile noastre. O serie de evenimente politice internaţionale şi, în primul rând, metodele barbare de luptă pe care le folosesc agresorii americani împotriva poporului coreean, încercările lor de a transforma teritoriul Germaniei Occidentale în cap de pod al unui nou război în Europa, tendinţa lor de a înrobi popoarele Europei Occidentale care au tradiţii clasice de cultură şi libertate, toate aceste evenimente, care s'au petrecut în intervalul scurs dela Festivalul Internaţional al Filmului din anul trecut, au stârnit mânia oamenilor cinstiţi din lumea întreagă. Aceste evenimente au făcut să se lărgească mişcarea pentru apărarea Păcii, unită sub scutul Consiliului Mondial al Păcii, mişcare care a trecut la acţiuni eficace, desfăşurate pe o scară largă şi cu o forţă mereu crescândă.

Cel de al şaptelea Festival Internaţional al Filmului dela Karlovy Vary constitue o verigă în lanţul eforturilor ce se depun pentru menţinerea păcii între toate popoarele.

Filmul, este o impunătoare forţă în slujba păcii. Toţi cineaştii conştienţi şi cinstiţi trebue să devină luptători pentru pace. Deaceea ne adresăm tuturor cineaştilor cinstiţi din întreaga lume cu chemarea: „Luptaţi contra tuturora acelora care folosesc arta împotriva vieţii!"

Plecaţi-vă cu atenţie urechea la doleanţele poporului ţării voastre şi exprimaţi prin arta voastră năzuinţele lui spre fericire omenească, spre bucurii, libertate şi pace!

Conduceţi popoarele cu ajutorul artei voastre spre prietenie şi colaborare reciprocă!

Inainte, pentru viitorul fericit al omenirii!"

FESTIVALUL INTERNAŢIONAL AL FILMULUI DELA KARLOVY-VARY

INSEMNĂRI

KARLOVY-VARY, pitorescul oraş din Republica Cehoslovacă, a găzduit anul acesta cel de al VII-lea Festival Internaţional al Filmului.

Acest Festival a însemnat trecerea în revistă a celor mai valoroase realizări ale cinematografiei progresiste din cele 26 de ţări participante la Festival, în frunte cu cea mai înaintată cinematografie din lume — cinematografia sovietică.

Cele peste o sută de filme prezentate în cadrul Festivalului au demonstrat cu vigoare cât de puternică este lupta popoarelor pentru apărarea păcii, lupta popoarelor înrobite de imperialişti pentru libertate şi o viaţă mai bună. Fiecare zi aducea filme care dela tribuna artei cinematografice progresiste dela Karlovy-Vary vorbeau despre eforturile şi lupta oamenilor cinstiţi din toate colţurile lumii, fiecare film era în felul său o proclamare a lozincii sub care s'a desfăşurat Festivalul: „Pentru pace, pentru un om nou, pentru o omenire mai bună".

Festivalul Internaţional al Filmului a creiat posibilitatea unui larg şi bogat schimb de experienţe între cineaştii diferitelor ţări şi în primul rând a dat posibilitatea tuturor participanţilor nu numai să admire înaltele calităţi artistice şi ideologice ale operelor nemuritoare ale cinematografiei sovietice, dar în acelaş timp să ducă cu ei învăţăminte preţioase.

Fiecare film sovietic prezentat în cadrul Festivalului era aşteptat cu nerăbdare şi cu o deosebită emoţie din partea fiecărui participant, pentrucă fiecare film sovietic aducea cu el o părticică din viaţa de luptă şi muncă a poporului sovietic, îmbogăţea şi desvolta experienţa „celei mai populare dintre arte" — arta cinematografică.

Neştearsă va rămâne pentru fiecare dintre noi capodopera cinematografiei sovietice „Neuitatul an 1919". Filmul este închinat acelor zile memorabile când tânărul stat sovietic înconjurat de duşmani, înfruntând greutăţi de nedescris, a apărat cu cinste cuceririle Marelui Octombrie.

Acest film demonstrează încă odată unitatea de monolit a poporului sovietic; el ne vorbeşte despre perseverenţa, curajul şi vitejia oamenilor simpli, despre înţelepciunea şi perspicacitatea politicii partidului bolşevic; el ne zugrăveşte ge-

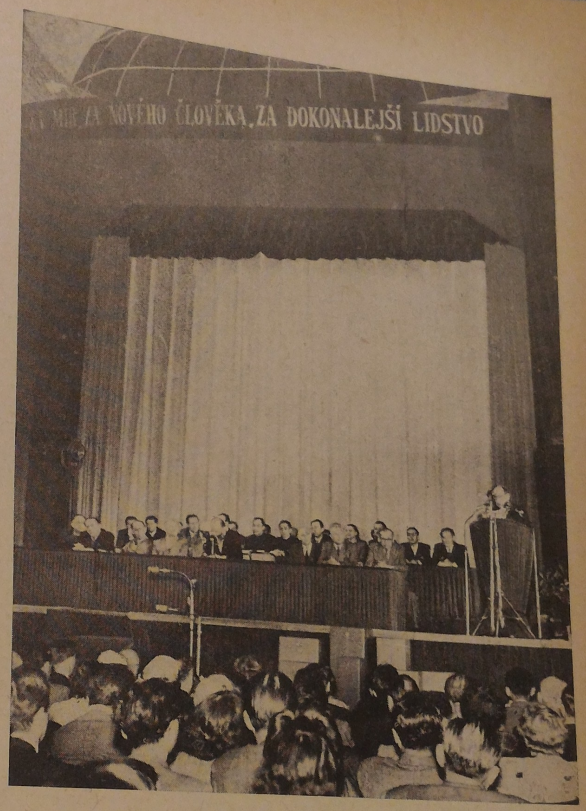
niul tovarăşului Stalin, tinereţea sa nesecată, energia sa.

Marele film „Neuitatul an 1919" constitue un puternic şi hotărît avertisment dat noilor hitleri care visează la dominaţia mondială, care urmăresc şi pregătesc cu febrilitate un nou război mondial.

De o înaltă valoare artistică şi ideologică au fost şi celelalte filme sovietice prezentate în cadrul Festivalului. Ele ne vorbesc despre dorinţa fierbinte a oamenilor sovietici de a apăra cu toate puterile pacea, ele ne vorbesc despre politica stalinistă de înfrăţire cu toate popoarele iubitoare de pace (filmul „Suntem pentru pace"), ele ne vorbesc despre munca paşnică şi creatoare a oamenilor sovietici, despre marile şantiere ale comunismului, despre viaţa nouă şi îmbelşugată a popoarelor din Uniunea Sovietică.

Cu multă căldură au fost primite operele cinematografice ale Chinei Populare. Ele au dat posibilitate tuturor participanţilor să se convingă încă odată de forţa uriaşă ce o reprezintă poporul chinez în marele front al păcii; ele au oglindit în mod veridic eroismul poporului chinez în lupta împotriva imperialismului japonez, american şi a clicii Gomindanului. Filmul chinez „Drapelul roşu deasupra stâncii verzi" — este un episod din lupta eroică a poporului chinez împotriva dublei exploatări: a feudalilor chinezi şi a imperialiştilor japonezi. Eroul filmului este unul din milioanele de ţărani chinezi — care se înrolează în Armata Populară cu care străbate Marele Marş de 25.000 mile. Familia sa rămasă vremelnic sub ocupaţia japonezilor, îndură toată asuprirea şi mizeria — dar ei nu dispera nici un moment. Credinţa că Armata Populară se va întoarce, o(e)leşte pe mama şi pe fiul rămas sub ocupaţie, le adânceşte ura împotriva asupritorilor. Şi Armata Populară creată şi condusă de Partidul Comunist Chinez, sprijinită de întregul popor muncitor, a adus libertatea şi fericirea Chinei Populare.

Despre ceeace a însemnat pentru poporul chinez ocupaţia japoneză ne vorbeşte filmul „Lagărul de concentrare din Changchao". Acest lagăr se aseamănă ca două picături de apă cu lagărele hitleriste. Dar nici asuprirea şi nici lagărele n'au putut înfrânge voinţa de libertate a poporului chinez. Cu sacrificii grele şi-a cucerit poporul chinez libertatea şi deaceea el este ferm hotărît să şi-o apere.



Antonin Zapotocky Preşedintele Consiliului de Miniştri al Republicii Cehoslovace rostindu-şi discursul la decernarea premiilor, în cadrul Festivalului Internaţional al Filmului dela Karlovy-Vary

Despre eroismul voluntarilor chinezi care luptă alături de bravul popor coreean ne vorbeşte filmul „Rezistaţi Americii, apăraţi Coreea". Acest film demască cu tărie atrocităţile comise de imperialiştii americani, şi este o puternică chemare către toţi oamenii cinstiţi din lumea întreagă de a-şi uni forţele şi a opri mâna criminală a imperialiştilor. Dar atrocităţile fără seamăn ale imperialiştilor americani nu pot înfrânge voinţa de libertate a poporului coreean, care ştie să biruiască greutăţile şi durerea; care luptă cu eroism şi abnegaţie având alături de el milioane şi milioane de oameni ai muncii din întreaga lume, care îl iubesc care îl sprijină şi îl ajută.

Cu toate condiţiile grele impuse poporului coreean de criminalul război deslănţuit de imperialiştii americani, cinematografia coreeană este şi ea în primele rânduri ale frontului. Ea însufleţeşte prin operele sale poporul coreean în lupta sa dreaptă.

Filmul artistic coreean „Din nou pe front" a mişcat adânc pe toţi participanţii la Festival. Filmul a oglindit în modul cel mai convingător faptul că un popor nu poate fi niciodată nimicit, pentrucă el îşi iubeşte patria sa, pentru că ştie să-şi apere cu preţul vieţii lui fiecare palmă de pământ.

Acţiunea filmului se petrece pe front. Un detaşament al Armatei Populare Coreene smulge din ghiarele duşmanului o înălţime — care constituia un important punct strategic. Duşmanul care nu crede posibilă o asemenea lovitură, se aruncă cu forţe dublate pentru a câştiga înălţimea. In faţa detaşamentului coreean care este hotărît să nu cedeze cu nici un preţ, se ridică mormane de cadavre ale duşmanului. Dar mereu mai multe forţe aruncă el în luptă. Căci carnea de tun este cumpărată de imperialiştii americani pentru a fi folosită! Acest lucru nu înspăimântă însă eroicul detaşament. Cu rândurile împuţinate, în momentele grele ale unui nou atac, zeci de semnături se astern pe scrisoarea ce trece din mână în mână. Este scrisoarea pe care eroicii luptători o adresează scumpului lor conducător Kim Ir Sen şi prin care îl asigură că nu vor ceda niciodată înălţimea.

Ei n'au cedat înălţimea şi nu vor ceda niciodată patria lor duşmanului!

Dar eroismul poporului coreean este dovedit nu numai de ostaşii de pe front, ci deopotrivă şi de cei din spatele frontului. Filmele documentare coreene prezentate la festival au vorbit din plin despre acesta.

Sub stâncile uriaşe ale munţilor pleşuvi, sgomotul uzinelor care aprovizionează frontul nu încetează niciodată. Pe ogoare, tractoarele camuflate, asemenea unor pomi mişcători, brăzdează pământul. In satele unde banditii americani au folosit arma bacteriologică, echipele sanitare nimicesc microbii morţii. Sub ploaia de gloanţe, feroviarii sprijiniţi de întreaga populaţie, asigură transportul către front.

Un salut frăţesc şi plin de recunoştinţă adresat poporului sovietic şi chinez — precum şi tuturor popoarelor care sprijină lupta eroicului popor coreean — a fost transmis prin filmul documentar coreean intitulat „15 August". Filmul ne înfăţişează dragostea şi devotamentul pentru Uniunea Sovietică şi marele Stalin care a adus libertatea şi independenţa poporului coreean, pe care astăzi imperialiştii americani încearcă s'o sugrume.

Festivalul Internaţional al Filmului a însemnat o puternică manifestare a internaţionalismului proletar. El a unit sub aceiaş lozincă: „Pentru pace, pentru un om nou, pentru o omenire mai bună" pe reprezentanţii artei cinematografice progresiste din cele mai diferite ţări.

Alături de operele cinematografiei celei mai înaintate din lume — cinematografia sovietică, alături de operele cinematografiei ţărilor de democraţie populară, au fost prezentate creaţiile cinematografiei progresiste din ţările capitaliste.

Sistemul capitalist care urăşte de moarte progresul şi viaţa, frânează desvoltarea cinematografiei progresiste, dar nu poate s'o nimicească, pentrucă nu este posibil să nimiceşti progresul, pentrucă nu este posibil să nimiceşti milioanele de oameni cinstiţi care iubesc progresul şi viaţa. Aşa se explică faptul că an de an se crează zeci şi zeci de noi opere cinematografice progresiste în ţările capitaliste — care cu toate greutăţile întâmpinate în luptă cu cenzura şi aparatul de stat — reuşesc să înfăţişeze milioanelor de oameni adevărul.

Unul dintre aceste numeroase filme progresiste, care ne oglindeşte veridic viaţa de mizerie şi asuprire din ţările capitaliste, este filmul indian „Babla" care a fost distins cu „Premiul luptei pentru progresul social". Filmul ne povesteşte despre viaţa chinuită a unui copil de muncitor textilist din Calcuta, care rămas orfan în urma morţii tatălui într'un accident, este nevoit, deşi un elev eminent, să întrerupă şcoala şi să devină vânzător de ziare iar apoi cerşetor, pentru a-şi putea întreţine mama bolnavă de tuberculoză. Filmul constitue o palmă usturătoare la adresa imperialiştilor, care nu sunt capabili să asigure nici cele mai elementare condiţii de viaţă pentru milioanele de oameni ai muncii din colonii. Filmul demască în modul cel mai clar demagogia ruşinoasă despre aşa zisul „rai capitalist".

Despre viaţa crudă şi tinereţea lipsită de bucurii şi fericire a copiilor indonezieni — vorbeşte filmul indonezian „Mutilatul". Rămaşi orfani prin pierderea părinţilor în războiul criminal deslănţuit de imperialiştii francezi, sute şi mii de copii indonezieni dorm sub poduri sau în pieţe publice. Lipsiţi de vestminte, hrană şi asistenţă medicală, ei rătăcesc pe străzile oraşelor, cerşind pe la uşile bogătaşilor o coajă de pâine. Ei nu cunosc ce este bucuria, ei nu-şi pot făuri gânduri îndrăzneţe şi curajoase, pentrucă sunt obsedaţi de spectrul foamei şi mizeriei.

Infruntând greutăţile, şantajul financiar şi cenzura, cinematografia progresistă din Italia a realizat filmul „Atenţie! Banditii", în regia lui Carlo Lizzani — distins la Festival cu „Premiul pentru regie". Filmul transpune pe peliculă în mod veridic eroismul poporului italian condus de clasa muncitoare în lupta împotriva nazismului, pentru independenţa naţională a Italiei.

Cinematografia progresistă din Franţa a prezentat filmul „Domnul Fabre" care vorbeşte despre viaţa savantului Fabre.

La fel cinematografia progresistă engleză a

prezentat filmul „Coridoare albe“ care vorbește despre lupta medicilor progresiști din Anglia pentru a apăra sănătatea oamenilor.

Cele arătate mai sus sunt departe de a epuiza trecerea în revistă a creațiilor cinematografice progresiste din țările capitaliste.

Ceeace a demonstrat în mod categoric și convingător Festivalul, este însă faptul că arta cinematografică progresistă din țările capitaliste constitue o armă de luptă în mâinele oamenilor cinstiți, că ea se alătură în mod hotărît luptei pentru pace și progres, că sprijină din plin această luptă.

Cinematograful în care au fost prezentate filmele la Festivalul Internațional al Filmului dela Karlovy-Vary

Festivalul Internațional al Filmului din acest an a dovedit în mod viu, convingător creșterea și desvoltarea continuă a cinematografiei din țările democrației populare. Sprijinită și îndrumată cu multă dragoste și grijă de partidele comuniste, cinematografia țărilor de democrație populară a înscris succese frumoase în desvoltarea lor. Dar ele au dovedit nu numai creșterea ideologică și artistică a cinematografiei, ci prin temele care au constituit baza filmelor — ne arată succesele importante ale oamenilor muncii care construesc socialismul, întărirea economică și politică a țărilor de democrație populară, conștiința nouă care se desvoltă la milioane și milioane de oameni, hotărîrea lor de a apăra cu toate puterile viața nouă ce și-o construesc.

Astfel cinematografia R. D. Germană a prezentat la Festival, filmul „Prietenia va învinge” și „Satul condamnat”, care au fost distinse cu „Premiul Păcii”. Cinematografia cehoslovacă a prezentat filmul în culori „Mâine se va dansa pretutindeni” distins cu premiul „Prietenia între popoare” și filmul Armatei Cehoslovace „Marșul victorios” care a fost distins cu „Premiul Comitetului Cehoslovac al Partizanilor Păcii”.

Dintre filmele maghiare au fost distinse:

„Botezul focului” — cu „Premiul Muncii”.

„Semmelweiss” — cu „Premiul filmului biografic”.

„Erkel” — cu „Premiul filmului muzical”.

Dintre filmele poloneze a fost distins cu „Premiul filmului biografic” — filmul „Tinerețea lui Chopin”.

Dintre filmele bulgare au fost distinse:

cu Mențiunea de Onoare — filmul „Zori deasupra Patriei” iar Premiul pentru jocul dramatic a fost primit de artista Milka Tuikova, interpreta rolului principal din filmul bulgar „Danka”.

Filmul documentar albanez de lung metraj „Drumul gloriei” a fost deasemenea mult apreciat. El ne vorbește despre lupta poporului albanez pentru construirea unei vieți noi, sub conducerea Partidului Muncii din Albania. Acest film a fost distins cu Mențiunea de Onoare și constitue un succes al tinerii cinematografii albaneze.

Cu multă căldură a fost primit filmul nostru „Mitrea Cocor” distins cu premiul „Luptei pentru progresul social”. El a dat posibilitate participanților la Festival să cunoască în mod real și veridic viața de împilare și mizerie pe care a trăit-o țărănimea română sub regimul burghezo-moșieresc. Exploatată, batjocorită și ținută în

întuneric — țărănimea noastră, ca și întreg poporul nostru muncitor — a fost împinsă în războiul criminal împotriva Uniunii Sovietice. Mitrea Cocor, care simbolizează omul simplu, cinstit, devine în urma șederii lui în prizonierat în U.R.S.S., un om conștient și luptător hotărît pentru cauza poporului muncitor. Întors din Uniunea Sovietică cu Divizia de voluntari „Tudor Vladimirescu", Mitrea Cocor luptă alături de Armatele Sovietice pentru eliberarea patriei sale, iar la terminarea victorioasă a războiului, el se află în fruntea luptei țăranilor muncitori din satul lui, pentru pământ și libertate.

Cu aceeași căldură a fost primit filmul „Mitrea Cocor" și la festivalul muncitoresc al filmului din R. Cehoslovacă. Multe scene din filmul „Mitrea Cocor" le-a amintit și oamenilor muncii din R. Cehoslovacă despre viața de exploatare și asuprire din timpurile regimului burghez. Ei au putut să desprindă însă și drumul greu de luptă al țărănimii noastre muncitoare care, în alianță cu clasa muncitoare și sub conducerea Partidului nostru își făurește astăzi o viață nouă.

Mulți din oamenii muncii din Cehoslovacia nu și-au putut închipui că într'o țară atât de bogată ca patria noastră au putut exista oameni atât de săraci.

Într'adevăr, țara noastră e frumoasă și bogată, dar aceste bogății au fost jefuite în trecut fără milă de burghezie și moșierime. Numai eliberarea noastră de către slăvitele Armate Sovietice au adus pentru poporul nostru muncitor și libertatea și dreptul de a fi stăpân pe bogățiile sale.

Prin filmul „Mitrea Cocor" cinematografia noastră a făcut noi pași înainte. Sarcina cinematografiei noastre este să desvoltăm mai departe aceste succese, să facem din filmele noastre arme care să lovească fără cruțare în dușmanii clasei muncitoare, care să ajute din plin pe oamenii muncii din țara noastră în lupta lor pentru pace, pentru socialism.

VASILE UNGUREANU

MUNCA ASUPRA ROLULUI MITREA COCOR

AM SIMȚIT un sentimentde mare emoție și răspundere atunci când mi s'a încredințat sarcina interpretării lui Mitrea Cocor. Aici nu era vorba numai de un rol, fie el chiar rolul principal, ci de problema de a reda adevărul vieții. Răspunderea mea era mare nu numai pentrucă trebuia să interpretez eroul romanului „Mitrea Cocor", operă ce a fost tipărită la noi în țară în sute și mii de exemplare, dar pentrucă viața lui Mitrea este viața a sute și mii de țărani, pentrucă el nu este numai un personagiu de roman, ci un tip reprezentativ pentru o întreagă categorie socială. Mitrea este prin excelență tipul țăranului luptător.

Pentru a da un exemplu cât de cunoscut este chipul acestui luptător, este deajuns să povestesc următoarea întâmplare:

Eram la Bușteni pentru filmarea scenei de despărțire a lui Mitrea de Nastasia, înainte de plecarea lui pe front. Pe când stăteam în gară așteptând trenul care trebuia filmat, a venit să ne viziteze o școală de copii din localitate. Cei mai mari dintre ei aveau 10 ani. Când li s'a spus despre ce este vorba, am avut surpriza să vedem că toți copiii cunoșteau romanul în amănunțime. Ei ne-au pus tot felul de întrebări despre diferitele personagii ale cărții și am avut bucuria să aud că mă recunosc: „Uite-l și pe Mitrea Cocor!" Mi-a părut bine să văd că imaginea pe care și-au făcut-o despre eroul cărții, corespunde cu înfățișarea mea de atunci.

Dar pentru a mă apropia de această figură căreia i-am simțit toată măreția, am avut nevoie de multă frământare, de multă meditare și de nesfârșite cercetări.

Am căutat să mă apropii și să-l cunosc pe Mitrea citind de nenumărate ori romanul, nu numai pentru a cunoaște eroul pe care trebuia să-l interpretez, ci pentru a-mi făuri în minte întreaga atmosferă a existenței lui, pentru a mă obișnui să mă văd crescând la Malu Surpat împreună cu țăranii de acolo.

Pentru asta, ar fi trebuit să mă deplasez la locul unde aș fi presupus că Mitrea ar exista, unde l-aș fi putut găsi, dar Mitrea nu este un om care a existat aevea, și deci n'am avut nici avantajul să mă documentez aplecându-mă asupra documentelor, sau cercetând fotografii sau portrete ale acestui om. Desigur că astfel munca mea ar fi fost mult mai înlesnită.

Din studiul romanului am sustras trăsătura desăvârșită a unei schițe, cu detalii caracteristice, dar eu trebuia să fac un portret complet. Deaceea tot timpul l-am căutat pe Mitrea în viață printre oameni, stând de vorbă cu țărani, soldați, muncitori, în care găseam câte un gest, o vorbă, o privire care ar fi putut fi ale lui. Căutările mele au dat roade pentrucă, deși Mitrea este un personagiu de roman, lupta și năzuințele lui sunt reale, și ecourile lor le-am găsit aevea acolo unde m'am adresat.

Am trecut apoi la studiul scenariului care

Cadru din filmul „Mitrea Cocor"

are unele deosebiri faţă de roman, impuse de necesităţile artei cinematografice. Nu m'am mulţumit să cercetez numai părţile unde apărea eroul meu. Mitrea este indisolubil legat de tot ce-l înconjoară. Am dat o mare atenţie scenelor unde apare Mitrea copil de 14 ani, rol care este interpretat de un alt actor. Deşi în realitate două personagii diferite, în film, Mitrea mare şi Mitrea mic, sunt una şi aceiaşi persoană şi spectatorul trebue să vadă asta nu numai într'o asemănare relativă din punct de vedere fizic, ci din însăşi structura interioară a personagiului, în care se bănueşte dela inceput luptătorul de mai târziu.

Deaceea am stat de vorbă cu interpretul lui „Mitrea mic", l'am observat în gesturile şi atitudinile lui şi unele care erau caracteristice imaginei eroului meu le-am adoptat pentru „Mitrea mare". Deasemeni tânărul actor care interpretează pe Mitrea copil a împrumutat şi el dela Mitrea cel mare ce i-a fost necesar.

Pentru a putea rezolva pe omul care este Mitrea, a trebuit să-l cunosc, să-l iubesc, să mă substitui lui, ba uneori să devină el stăpân pe mine. Dibuind prin filele romanului i-am aflat anul exact al naşterii, datele lui biografice, i-am desluşit personalitatea fizică de care am căutat să mă apropii şi trăsăturile lui de caracter. Mitrea, tipul omului revoluţionar, este lucid încă dela cea mai fragedă vârstă, are o dârzenie care rezistă teroarei, spiritul lui combativ nu cedează niciodată, are un mare simţ al dreptăţii; în ele există puterea de a se transforma în mod pozitiv, în el respiră o largă omenie.

Mitrea, pe care trebuia să-l interpretez, este plin de curaj, sigur de sine, din vorbele lui ţâsneşte isteţimea împletită cu humorul.

L'am urmărit pe eroul meu în închipuirea mea până dincolo de textul romanului, dincolo de ultima pagină a cărţii, dealungul întregii lui vieţi de luptător şi până la sfârşitul existenţei lui rodnice.

Aveam de interpretat personagiul la diferite vârste, şi profunzimea şi creşterea lui trebuia să reiasă nu din machiajul feţii sau din îmbrăcăminte, ci din trăirea adâncă a sentimentelor lui. Pentru a-l urmări mai bine am alcătuit pentru mine, un grafic al evoluţiei lui psihice dealungul întregului scenariu.

In toate frământările mele, în toate căutările, m'am călăuzit după metoda preconizată de C. S.

Stanislavschi şi contemporanii lui, care în ultimul timp mi-a fost de un mare ajutor. De acolo am învăţat să mă documentez asupra unui personagiu, să nu las nimic la întâmplare şi la simpla inspiraţie, să exprim un sentiment prin atitudine şi gest, să fiu convins că eu sunt însuşi personagiul care acţionează. De câţiva ani încoace metoda acţiunilor fizice este pentru mine cel mai bun îndreptar în rezolvarea problemelor artistice şi ea mi-a deschis orizonturi largi şi nelimitate.

Am căutat deasemeni să mă documentez de felul în care îşi pregătesc şi îşi construesc rolurile marii actori sovietici şi am cercetat studiile şi articolele lui V. Toporcov, N. Cercasov, N. Bogoliubov şi A. Borisov, care se refereau la aceste cercetări ale mele.

Am încercat să aplic aceste legi şi în munca mea asupra lui Mitrea, dar aici era vorba de o muncă nouă cu care nu eram familiarizat: munca de film. Pe scenă actorul are posibilitatea de a mai lucra asupra rolului şi după premieră, de a progresa, de a creşte cu fiecare spectacol; au fost piese în care şi după o sută de spectacole apăreau nuanţe şi mişcări cari îmi îmbogăţeau în mod creator personagiul.

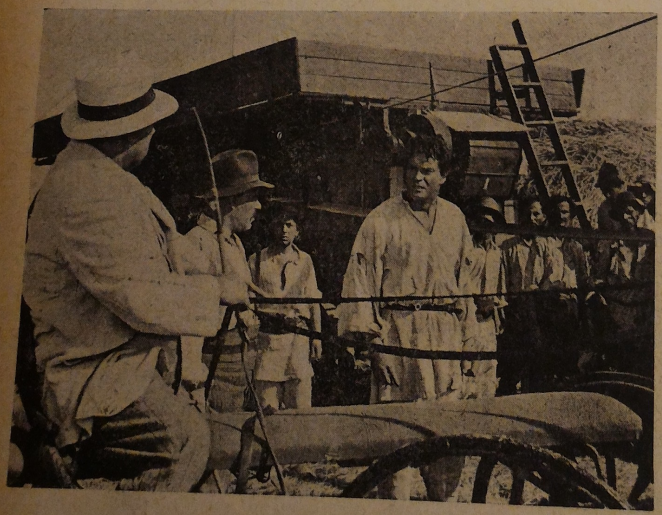
In cinematografie, unde nu există ca în teatru o lungă perioadă de repetiţie, actorul trebue să fie gata, în orice clipă, să filmeze orice episod din viaţa eroului. Deaceia a fost necesar nu numai să studiez profund caracterul personagiului meu, ci să-mi imaginez rezultatul muncii mele pe ecran. Obişnuit cu spectatorii care stimulează pe actor, în cinematografie m'am izbit la început — tocmai de lipsa liniştei depline a unei săli de spectacol, căreia un actor îi simte pulsul cu antene invizibile. Deşi în momentul în care începe filmarea, în jurul actorului se face o linişte perfectă, totuşi sbârnâitul discret al aparatului de filmare nu-mi dădea posibilitatea unui control asupra mea şi am avut de dus o mare bătălie cu mine însumi până m'am obişnuit să nu aud acel zumzet supărător care mă enerva.

In teatru, spectatorul participă odată cu actorul la toate frământările lui, ia parte la tot ce se petrece pe scenă, plânge, suferă şi se bucură odată cu el. In faţa aparatului nu poţi şti niciodată cum va reacţiona publicul la o anumită scenă.

In creaţia cinematografică mi-am dat seama din primul moment cât de însemnată este colaborarea dintre toţi factorii activi ai acestei munci: regisor, operator, operator de sunet, machiaj etc. Aici am întâlnit un colaborator foarte preţios: operatorul. Sfaturile şi sugestiile lui le caut în orice clipă a muncii mele în faţa obiectivului. El este acela care-mi dă ultimele directive înainte de a se auzi cuvântul: „motor". El îmi spune dacă ceeace fac este prea mult sau prea puţin, dacă o mişcare este prea bruscă sau dimpotrivă prea lentă, dacă un gest este prea larg şi depăşeşte încadratura şi aşa mai departe.

Deşi în faţa obiectivului actorul trebue să fie cât se poate de natural, totuşi toate mişcările, atitudinile, gesturile trebuesc făcute cu multă grijă şi precizie, pentrucă altfel nu este posibil cadrajul atunci când se filmează planuri apropiate sau gros-planuri.

Sarcina operatorului de sunet este tot atât de importantă, pentrucă dacă actorul nu se izolează perfect, vocea lui nu mai corespunde cu scena filmată anterior şi deci racordul nu mai este posibil în bune condiţiuni.



Cadru din filmul „Mitrea Cocor"

In cinematografie nu există probleme secundare nici scene uşor de filmat. De fiecare scenă în parte se leagă o mulţime de probleme: compoziţia încadraturii, lumina, gradul de intensitate dramatică a scenei, punctul de vedere al aparatului asupra încadraturii, ansamblul fotografiei.

Cea mai importantă colaborare în realizarea unui rol este aceea cu regizorul. Pregătirea ideologică şi artistică a rolului am făcut-o numai cu regizorul. El mi-a indicat trăsăturile cele mai caracteristice ale personagiului, el a fost acela care m'a făcut să nu uit nici-o clipă că Mitrea este un om. El mi-a ţinut tot timpul vie în minte ima-

ginea lui Mitrea așa cum o văzuse autorul și scenaristul. Dârzenia, humorul, combativitatea lui, privirea lui vie și mobilă, căldura și omenia lui. Dacă voi fi realizat din Mitrea Cocor, un tip uman valabil, aceasta se datorește nu numai căutărilor mele, ci și prezenței de fiecare clipă atenției și dăruirii regizorului filmului.

In munca mea asupra rolului m'am izbit de problema transpunerii, deoarece așa cum l'a văzut autorul romanului, Mitrea nu-mi este apropiat din punct de vedere fizic. Dar socotind că nu înfățișarea exterioară este cea mai importantă, ci desvăluirea realistă a lumii lăuntrice a eroului, am căutat să creez acest om trăindu-i toate frământările și luptele lui, fapt care mi-a deschis drumul cel mai rodnic spre rezolvarea problemelor interioare ale personagiului. Am socotit că nu este neapărat necesar să-mi transform figura prin machiaj pentru a semăna cu personagiul descris în roman, mai cu seamă că Mitrea întruchipează o întreagă clasă socială, ci important era să redau trăsăturile lui interioare care sunt tipice pentru sute și mii de țărani din țara noastră. Una din marile mele preocupări a fost aceea de a reda evoluția, creșterea și desvoltarea personalității lui în contact cu mediul înconjurător.

Sarcina mea a fost destul de grea pentruca eroul meu trebuia să apară în fața a sute de mii de spectatori, oameni care au trăit aceste frământări ale lui Mitrea Fiecare om găsește în viața lui Mitrea cel puțin un episod care să-i amintească o perioadă din viața lui. Iată dece povestea lui Mitrea Cocor nu este povestea lui Dumitru Lungu zis Cocor din satul Malu Surpat, ci este însăși viața și suferințele poporului nostru muncitor asuprit de moșierime și de burghezie.

Pentru a da un exemplu cât de aproape m'am simțit de acest personagiu, voi povesti o întâmplare care a avut loc într'o noapte, în timp ce plecam spre locul unde urma să filmăm drumul țăranilor spre Dropii.

După ce totul a fost pregătit: costum, machiaj etc., ne-am îmbarcat un număr de actori care urma să filmăm în acea noapte. Până la acest loc erau vreo 40 de km. Pe la jumătatea drumului a început o ploaie torențială, care desigur că a făcut imposibilă filmarea din acea noapte. O altă mașină care venea din direcția opusă ne-a anunțat că filmarea nu mai are loc și că deci ne putem întoarce. Am întrebat ce se întâmplă acolo? Ni s'a spus că muncitorii au de furcă cu strângerea întregului utilaj tehnic, care se afla pe arături în plină ploaie. Câțiva din mașina noastră s'au întors cu cealaltă mașină, iar noi ne-am dus mai departe. Acolo într'adevăr situația era destul de gravă.

Muncitorii noștri electricieni erau numai în cămăși și se luptau din răsputeri cu cablurile grele sub ploaia care turna cu găleata. Arătura devenise o baltă de noroiu prin care foarte greu te puteai mișca. In primul moment n'am știut ce să fac, cum i-aș putea ajuta.

Urmărit însă de personagiul meu, m'a străbătut gândul: „Ce ar face Mitrea într'o asemenea situație?" Și deodată totul s'a rezolvat în mintea mea. Am ieșit afară din mașina care alunecase într'un șanț, am adunat pe toți de pe câmp. Le-am schimbat hainele cu cele care erau în mașină pentru actori și impreună cu ei am pornit la lucru. Intr'o oră, cele trei camioane cu grupul electrogen erau în șosea. Eram foarte fericit că contopirea mea cu personagiul meu nu m'a lăsat să stau departe de oamenii care se aflau într'o situație grea.

Astfel m'a urmărit personagiul în tot timpul procesului de creație. In toate rolurile pe care le-am jucat în teatru și care pentru mine au constituit o frământare deosebită tocmai pentrucă am jucat foarte des, nu vroiam ca personagiile mele să aibă vreo interferență între ele. Chiar dacă aceste personagii semănau între ele din punct de vedere fizic, apoi în ce privește psihicul, ele erau deosebite. Aparent oamenii pot semăna între ei, dar fiecare are alte concepții, alte idei și în nici un caz nu este ușor

Cadru din filmul „Mitrea Cocor"

să găsești rezolvarea redării acestor oameni, dacă nu cunoști îndeajuns viața. Tot conținutul intelectual al actorului, întreaga sa individualitate sunt chemate să-și dea contribuția. Bogăția vieții interioare a acestor personagii este o comoară de neprețuit pentru artistul actor.

A arăta pe scenă sau pe ecran pe contemporanii noștri este o problemă foarte grea, atât pentru actor cât și pentru regisor. Legătura strânsă cu viața, studierea omului nou în mersul său înainte pe scena istoriei, constituie pentru actor cel mai rodnic izvor de creație.

Iată dece consider că sarcina mea n'a fost ușoară. Acest rol cerând un studiu amănunțit asupra unei întregi epoci de frământări ale poporului nostru muncitor, începând cu revoluția din 1907, nu știu dacă efortul meu va fi la înălțimea măreței sarcini care mi-a fost încredințată, mai ales că după vizionarea filmului am găsit în ceeace mă privește multe greșeli, care ușor ar fi putut fi remediate. Dacă cumva voi avea prilejul să interpretez acest rol pe scenă, aș putea, îmbogățindu-l spectacol cu spectacol, să redau cu mai multă adâncime toate problemele pe care mi le-a pus acest personagiu.

SEPTIMIU SEVER

DESPRE UNELE PROBLEME ALE IMAGINEI ÎN FILMUL „MITREA COCOR"

REALIZAREA unui film după o operă literară bine cunoscută cere din partea creatorilor un simț al răspunderii foarte desvoltat. Dacă această operă literară mai este și desăvârșită din punct de vedere literar și al conținutului de idei, dacă ea este tradusă în multe limbi, este citită de milioane de oameni și premiată cu Medalia de Aur a Păcii, răspunderea aceasta crește aproape la infinit.

Acesta a și fost sentimentul care l-am încercat cei din grupul de conducere în momentul în care am primit sarcina să transpunem pentru ecran romanul „Mitrea Cocor" scris de maestrul Mihail Sadoveanu. Munca dealungul filmului nu a desmințit nicio clipă această primă impresie, aș putea chiar să afirm că pe măsură ce vizionam materialul filmat, deveneam din ce în ce mai conștienți de acest fapt.

Crearea unui film menit să contribue la construirea socialismului la noi în țară și să aducă o contribuție la lupta tuturor popoarelor iubitoare de pace, realizarea unui film în spiritul realismului socialist, iată care a fost problema centrală care ne-a frământat un an întreg cât a durat realizarea filmului „Mitrea Cocor".

Au existat desigur și alte probleme a căror rezolvare a cerut din partea noastră eforturi mari, atât din punct de vedere tehnic cât și din punct de vedere organizatoric, dar aci mă refer mai cu seamă la acelea legate de rezolvările dramatice și plastice.

Forma în care este construit romanul a constituit baza dela care a pornit concepția regisorală a filmului. Acțiunea romanului „Mitrea Cocor" nu constitue numai o frescă cu un puternic substrat istoric, politic și social, ci „Mitrea Cocor" este în acelaș timp un roman biografic în care eroul principal este luptătorul anonim din popor, concretizat în persoana lui Mitrea.

Desfășurarea acțiunii filmului trebuia să se axeze deci în jurul acestui personagiu central și episoadele filmului trebuiau să fie realizate în funcția creșterii politice a lui Mitrea.

Au fost stabilite epocile principale din viața lui Mitrea, creindu-ni-se astfel un criteriu de orientare atât pentru a păstra continuitatea acțiunii, cât și pentru a ușura urmărirea desvoltării caracterelor personagiilor din film. Această organizare a acțiunii în timp și spațiu ne-a înlesnit în perioada filmării foarte mult munca asupra părții figurative a filmului, a machiajului, a costumelor, a decorurilor, lumini, ș.a.m.d.

Totuși au mai rămas o sumedenie de dificultăți în calea noastră printre care patru principale:

1. Trecerea dela o epocă a filmului la alta, avându-se în vedere că scenariul cinematografic a grupat acțiunea filmului în trei epoci principale.

2. Respectarea anotimpurilor în care se produc evenimentele cunoscute de spectator, ceeace era absolut necesar pentru o redare veridică și cronologică a acțiunii filmului.

3. Păstrarea atmosferei și a ritmului acțiunii create de către autorul romanului.

4. Crearea unei opere unitare din punct de vedere dramaturgic și figurativ, cu toate că romanul prevede o sumedenie de secvențe și subsecvențe a căror număr a rămas considerabil chiar și după ce romanul a găsit o adaptare cinematografică în scenariul din film.

Invingerea acestor greutăți cerea din partea realizatorilor filmului un complex întreg de cunoștințe și studii un nivel de creație ridicat și o experiență îndelungată în practica filmării.

La constituirea colectivului de creație a filmului „Mitrea Cocor" nu s'a ținut cont de această necesitate. Majoritatea tovarășilor cu munci de

răspundere erau la primul lor film şi nu puteau să aducă alt aport echipei decât o doză mare de entuziasm, cunoştinţe profesionale dobândite în alte ramuri ale creaţiei şi dorinţa de a face un film bun. Referindu-mă la componenţa colectivului aşa cum a fost el în prima perioadă de filmare. trebue să remarc că în afară de echipa de imagine şi sunet care avea oarecare experienţă în munca de filmare, ceilalţi tovarăşi: regisorul, arhitectul scenograf, machierul-şef, creatorul de costume, directorul de producţie, monteurul-şef, primul asistent de regie, nu mai lucraseră până atunci deloc în domeniul filmului artistic.

Din această cauză echipa nu a putut căpăta un caracter omogen, lucru absolut necesar la realizarea unui film. Trebue să recunosc că în ciuda acestor inconveniente, echipa a depus eforturi uriaşe şi a muncit într'un stil aproape eroic pentru a realiza un film care să constitue o treaptă superioară faţă de rezultatele obţinute anterior.

Este clar că în actuala fază a producţiei noastre cinematografice nu putem realiza încă echipe ideale, perfect omogene, compuse din cinematografişti desăvârşiţi. Dar socot că este totuşi necesar să se dea atenţie mai mare alcătuirii echipei şi să evităm pe cât posibil tot felul de „experimentări" de genul „calificării la locul de muncă" fără să existe meşterul care să posede şi calitatea de a califica.

Venirea la echipa „Mitrea Cocor" a tov. Victor Iliu în calitate de co-regisor a schimbat încetul cu încetul acest dezechilibru de care am vorbit mai sus. Lipsa unei suficiente practici în domeniul filmului artistic, tov. Iliu a reuşit s'o depăşească prin cunoştinţele sale teoretice-ştiinţifice pe care le posedă, ceeace l-a pus în situaţia de a reda esenţialul în fiecare secvenţă, de a găsi forma artistică corespunzătoare, şi ajutat fiind de sensibilitatea artistică a Mariettei Sadova, tovarăşa sa de regie, de a aplica în practică cunoştinţele sale.

Muncii noastre i s'a imprimat astfel un stil nou, am căutat rezolvări dramaturgice şi plastice specifice cinematografiei, trebuiau găsite pentru fiecare secvenţă şi chiar pentru fiecare personagiu din film cadrul adequat şi fondul potrivit. Cadrul nu poate fi considerat ca ceva neutru. In el trebue să existe neapărat un echilibru între părţile componente, o corelaţie între mişcare şi perspectivă, iar fondul cadrului trebuie să sublinieze starea sufletească a personagiului, să creeze ambianţa în care jocul actorilor apare veridic şi unde personagiul din cadru se contopeşte cu mediul înconjurător. Acţiunea fondului în filmul negru-alb se bazează atât pe linii şi forme cât şi pe tonalităţi, el poate să fie static sau mişcat şi are o misiune asemănătoare muzicii de fond, cu deosebire că fondul cadrului acţionează pe cale vizuală, iar muzica pe cale auditivă. Cel mai important element al fondului însă este în orice caz valoraţia lui, nuanţele de tonalitate.

Atunci când îl prezentăm pe Mitrea la începutul filmului, un copil vesel care încă nu a cunoscut pe pielea sa durerile şi chinurile robiei, pe Mitrea care iubeşte natura, care se bucură de cântecul păsărilor, am ales ca fond un cer albastru cu nori albi, răzleţi, un fond care concordă perfect cu sentimentul veseliei şi al seninătăţii care emană din înfăţişarea copilului. Cadrul este larg, cerul deasupra lui înalt, iar lanul de grâu prin care trece Mitrea pare o mare nemărginită.

In finalul filmului, care ne arată preluarea pământului ciocoesc de către acei ce-l muncesc de secole, a pământului pe care ei au fost ţinuţi în robie şi exploatare de către moşierime, am căutat deasemenea să avem ca fondal un cer senin cu nori veseli şi un cadru larg, deoarece această secvenţă simbolizează trecerea puterii din mâinile exploatatorilor în mâinele poporului muncitor, înseamnă îndeplinirea unui vis care este tot atât de vechi ca şi suferinţele acestor oameni obidiţi şi însetaţi de libertate.

La fel am procedat la toate secvenţele între Mitrea şi Nastasia, la sosirea delegaţilor dela Moscova în lagărul de prizonieri români şi în scenele unde Mitrea sau Nastasia sunt arătaţi în luptă cu elementele negative ale satului.

Acolo însă unde conţinutul filmului redă fapte

Cadru din filmul „Mitrea Cocor"

Cadru din filmul „Mitrea Cocor"

și evenimente triste sau amenințătoare, am căutat să plasăm acțiunea personagiilor pe un fond închis și când acesta nu se putea găsi l-am creat. Amintesc aci de secvența cu războiul, secvența cu instrucția de tip vechi a ostașilor în curtea cazărmii și ziua de 22 Iunie 1941 în satul Malu-Surpat.

In scenele de război fumul exploziilor are o dublă misiune. Pe deoparte prezența fumului dă imaginilor o înfățișare mai realistă, dar mai important decât aceasta este faptul că datorită fumului se creiază un fond închis în permanentă schimbare. ceeace accentuează frământările acțiunii din primul plan.

In această secvență Mitrea, eroul nostru principal, este înainte de toate spectator. Cum vede el desfășurarea evenimentului din dimineața sosirii sale pe front? Care sunt sentimentele care îl însoțesc dealungul celor văzute într'un timp atât de scurt dar hotărîtor pentru viitorul lui, determinant pentru atitudinea sa, pentru acțiunile sale de mai târziu? Le putem înșira destul de ușor: întâi nedumerire, nesiguranță, desorientare, el nu înțelege imediat ce se întâmplă, nu sesizează dece s'a produs panica în rândurile soldaților și ofițerilor români, acționează mai mult mecanic decât conștient. Apoi, începând să simtă pericolul morții, se culcă instinctiv la pământ; cuprins de un sentiment de apărare, de dorința de a trăi, speră, crede puternic că va veni o viață mai bună, mai frumoasă. Când lupta ia sfârșit începe să întrevadă un viitor mai fericit, mai luminos.

Cum subliniază imaginile acestei secvențe starea sufletească a lui Mitrea? La început se vede învălmășeala din tabăra de corturi; mișcările din cadru în diverse direcții combinate cu mișcarea aparatului de filmat măresc confuzia care domnește aci. Un vânt puternic răscolește nori de praf, paie, hârtii, iar peste tot o lumină ternă, deprimantă, rece. Mișcările din cadru devin din ce în ce mai pronunțate, culminând în momentul ciocnirii ostașilor români cu nemții. Urmează bombardamentul, moartea începe să secere printre ostași, cerul se întunecă, pământnl este frământat, nori de fum cuprind pe toți acești oameni care caută să-și salveze viața. Dar bombardamentul trece, freamătul luptei încetează, se face liniște, mișcarea din cadru devine lentă, vin tancurile sovietice și odată cu ele încordarea pare să slăbească: fumul cedează, cadrul se ilumineză de puternicile raze ale soarelui și ultima fază a acestei secvențe se petrece într'o atmosferă luminoasă și optimistă.

In secvența „22 Iunie 1941 la Malu-Surpat" este vorba de o zi de tristă amintire, istoricește negativă, dar care totuș nu putea fi filmată pe o zi de ploaie deoarece este vie în amintirea fiecăruia acea zi caldă, senină de vară. Filmarea acestei secvențe s'a făcut deci tot într'o zi însorită și cu cer senin. Dar în compoziția cadrului am eliminat cerul aproape complect, păstrând ca fond pomi, case și garduri filmate cu o lumină de contre-jour — ceeace a dat o tonalitate destul de închisă. In felul acesta am reușit să evităm ca acel eveniment nefast, declararea războiului în contra Uniunii Sovietice, să fie arătat într'o ambianță de luminozitate și optimism.

In curtea cazărmii, în timpul instrucției unde în unele cadre cerul albastru nu putea fi evitat, noi ne-am străduit să-l închidem cât s'a putut de mult cu ajutorul unor filtre colorate puternice, pentru ca să obținem un fond mai închis, mai apăsător pentru acțiunea din cadru.

O atenție deosebită am acordat deasemenea problemelor mișcării. Filmarea din mișcare, mișcarea din interiorul cadrului, scenele statice și montajul determină ritmul acțiunii unui film. Montajul filmului nu trebue însă în nici un caz considerat ca o muncă independentă, care ea singură imprimă filmului un ritm mai viu sau mai lent, după cum simte regisorul. Este foarte greșită părerea unor regisori care nu dau o atenție destul de mare ritmului acțiunii în timpul filmării scenelor, spunând că vor rezolva aceasta la montaj. Asta ar fi ca și când un pictor ar realiza o pânză fără să cunoască dela început forma definitivă a picturii sale, rămânând ca ulterior să aprecieze dacă este mai bine să-i dea o formă dreptunghiulară, una pătrată sau chiar una rotundă. El va fi nevoit să taie din

pânza sa multe părţi, poate foarte bune şi poate că din munca sa nu va rămâne decât o frântură în care nu ne mai poate comunica tot ceeace a vrut iniţial să ne arate.

Forma definitivă de realizare a părţii figurative a unui film trebue simţită şi cunoscută de către realizatorii lui încă la scrierea scenariului regisoral, sau cel mai târziu la filmare. Cadenţa interioară a scenei este indisolubil legată de cadenţa secvenţei întregi şi colectivul de creaţie trebue deci să hotărască înainte de a se trece la filmarea propriu zisă, dacă scenele în cauză vor fi filmate fix sau din mişcare şi cum va li executată această mişcare.

Problema filmării din mişcare nu se prezintă însă sub forma unui raport matematic între scenele statice şi cele dinamice. Acest raport variază dela film la film şi depinde de viziunea regisorului în funcţie de conţinutul tematic. După cum nu există reţete pentru realizarea unor piese de teatru sau simfonii, tot aşa nu există reţete pentru folosirea mijloacelor tehnice sau artistice la realizarea unui film. Filmarea din mişcare este unul din mijloacele artistice ale artei cinematografice şi tehnice care trebuie folosită cu multă prudenţă.

La filmul nostru ritmul desfăşurării acţiunii a fost preconizat de către autorul romanului, rămânându-ne nouă doar sarcina de a-l simţi şi transpune just pentru ecran.

Părţile epice ale romanului „Mitrea Cocor" cereau dela sine o reprezentare statică în scene mai lungi panoramice, descriptive sau cel mult mişcări lente ale aparatului.

In felul acesta au fost realizate secvenţele dela începutul filmului cu Mitrea în lanul de grâu şi Mitrea cu Nastasia care păzeşte vacile; secvenţele cu Mitrea care îşi ia rămas bun dela Nastasia, plecarea recruţilor din sat, povestirea lui Triglea, grajdul boeresc şi altele.

Scene statice lungi, mişcări rare şi lente în cadru, câte un panoramic descriptiv, foarte rar un travelling folosit doar pentru lărgirea cadrului, sau cu scopul de a urmări un personagiu din cadru, anihilând în felul acesta în parte şi mişcarea proprie a personagiului faţă de marginile cadrului, caracterizează aceste secvenţe.

Mai numeroase sunt secvenţele dramatice care cereau o desfăşurare mai dinamică din punct de vedere figurativ. Amintesc aici scena între cei doi fraţi Mitrea şi Ghiţă după praznic, secvenţele dela jandarmerie, dela hambare, plecarea lui Mitrea pe front, unele scene din cazarmă, cearta între Nastasia, Stanca şi Ghiţă la primirea scrisorii lui Mitrea şi prima parte a războiului. In aceste secvenţe alternează scene scurte cu panoramice rapide de trecere, travellinguri repezi pe axul optic sau laterale, combinate adeseori cu panoramice.

Dacă noi am fi realizat secvenţa cu cearta între Mitrea şi Ghiţă în planuri statice, ea ar fi rămas neconvingătoare şi lipsită de nerv. Aci repetatele travellinguri pe axul optic înainte şi înapoi subliniază şi mai cu seamă accentuează tensiunea care domneşte între cei doi fraţi şi care este ba în creştere, ba în descreştere.

O rezolvare statică la jandarmerie ar fi diminuat tensiunea ce o exercită asupra spectatorului scena schingiuirii lui Mitrea de către Gărneaţă.

In secvenţa dela hambare folosirea filmării din mişcare măreşte, ca şi la cearta fraţilor, tensiunea între cele două tabere şi ne face să simţim şi mai puternic pericolul în care se află Stoica Cerneţ şi ceilalţi ţărani, pericol care reese din replicile logofătului.

In general filmarea din mişcare are darul de a lărgi, de a sparge cadrul şi de a-l introduce pe spectator mai aproape de locul acţiunii, de a-l face să participe aproape activ la desfăşurarea ei, substituindu-se chiar unora dintre personagii. dar ea nu trebue să devină un scop în sine sau mijlocul regisorului începător de a-şi camufla lipsurile profesionale sau absenţa unei fantezii creatoare. De foarte multe ori filmarea din mişcare şi in special travellingul devine un refugiu pentru novici, care neştiind cu ce alte elemente artistice să îmbogăţească acţiunea caută, salvarea în încadraturi cinetice (specific artei cinematografice) folosind o armă cu manevrarea căreia însă nu sunt deprinşi. Când cineva citeşte primele scenarii regisorale scrise de studenţi dela regie sau operatorie,va găsi foarte rar în ele planuri statice; mişună de indicaţii ca: travelling înainte, înapoi, stânga, dreapta, macara, etc.

Intrebuinţarea nejustă sau abuzul folosirii filmării din mişcare banalizează acest minunat mijloc de creaţie cinematografică. Există un criteriu de constatare a legăturii organice între subiect şi mişcare care de multe ori ne ghidează bine în aprecierea folosirii juste sau nejuste a mişcării: atunci când spectatorul nu sesizează mişcarea în mod deosebit, când ea rezultă şi pentru el ca ceva necesar şi aşteptat, înseamnă că folosirea mişcării este justă.

Privind sub acest aspect filmul „Mitrea Cocor' mi se pare că se mai cere în unele locuri câte un travelling. Aşa de exemplu la înmânarea ordinelor de chemare se cere o desfăşurare mai dinamică a acţiunii, deasemenea la drumul spre Dropii noaptea ar fi fost bine să se pregătească finalul filmului, care urmează numaidecât printr'o amplificare şi dinamizare a acestei secvenţe.

In schimb filmările din mişcare existente mi se par toate bine motivate. Dacă unele din ele totuş se simt, acest lucru se datorează în primul rând proastei executări tehnice, fapt care cere o mai mare atenţie la pregătirea şi executarea filmării din mişcare.

Am amintit mai sus că una din preocupările principale pentru noi a fost problema luminii. Ca şi în cazul fumului la scenele de război, lumina folosită de noi trebue să îndeplinească două misiuni şi anume: să creeze împreună cu alte

Cadru din filmul „Mitrea Cocor"

elemente ambianța, atmosfera din cadru și să ajute pe actor la întruchiparea personagiului.

In privința atmosferei cred că ne-am achitat în general destul de onorabil față de sarcinile care ni le-au pus în față cerințele romanului care reușește cu o deosebită măestrie să zugrăvească în imagini vii și plastice atât viața la țară în anii războiului antisovietic, cât și în celelalte medii în care ne duce acțiunea războiului. M'am străduit să redau în mod cât se poate de realist mediurile în care s'au desfășurat diferitele acțiuni. Casa Triglea, grajdul ciocoesc, fierăria regimentului, biroul boerului Cristea Trei-Nasuri sau Mitrea în lanul de grâu, scenele de război secvența cu trenul militar, curtea cazărmii și alte interioare sau exterioare reușesc să-l transpună pe spectator în mediul respectiv și nu îl țin în poziția unui simplu privitor al acțiunii. Unele elemente ale luminii reușesc să înlăture felul naturalist în care au fost realizate unele părți ale filmului „Răsună Valea" și în special ale filmului „In sat la noi", și dau imaginilor din „Mitrea Cocor" un aspect realist. Din acest punct de vedere cred că pot să afirm că li s'a creat actorilor — în linii mari — ambianța de care aveau nevoie pentru o redare veridică a personagiilor. Nu la fel de satisfăcător a fost însă ajutorul meu în munca asupra personagiilor direct, cu toate că în ce privește pe Triglea, Cristea Trei-Nasuri, Stoica Cernet, Frant și în parte Nastasia — am reușit să ajut la determinarea și menținerea până la sfârșit a personalității lor. Convingerea mea este că Mitrea, Ghiță, Stanca, și uneori Nastasia nu au fost destul de bine ajutați cu lumina. Mitrea nu pare destul de suferind și muncit în perioada robiei sale, Ghiță ar fi putut să apară mai rău dacă ar fi fost mai bine luminat — el mi se pare încă mult prea blând — Stanca la fel și Nastasia sunt foarte variat redate.

Sarcina operatorului de imagine la filmul artistic este stabilirea și menținerea caracterului personagiilor cu ajutorul luminii. El trebue să cunoască atât pozițiile și lumina cu care poate

să scoată în evidenţă caracteristicul unui om, cât şi toate posibilităţile sale de transformare.

Sunt bineînţeles limite în privinţa aceasta, mai are şi machiajul o contribuţie considerabilă la crearea unui personagiu — de multe ori această sarcină cade aproape complect asupra machiajului — dar la filmul „Mitrea Cocor" machiajul a făcut tot ce a fost posibil; schimbarea înfăţişării unor personagii dela o secvenţă la alta se datorează faptului că nu am studiat destul de bine chipul acestor actori şi nu în toate poziţiile.

Nu pot să închei problema luminii fără să menţionez şi ceva în legătură cu folosirea acestui mijloc de creaţie în aer liber. Această problemă îl pune adesea pe operator într'o situaţie destul de dificilă. Pentruca operatorul să păstreze şi în exterior caracterul personagiului creat pe platou, el poate să păşească pe două căi: ori pândeşte pentru anumite scene orele favorabile realizării personagiului (un lucru valabil şi pentru exterioare fără personagii, pentru care se luptă marele regisor şi artist sovietic Dovjenco care vorbeşte nu de ora, ci de minuta cea mai favorabilă a peisagiului în cursul unui an!!) ori pleacă complect echipat cu tot utilajul electric, în special cu arcuri voltaice, la orice filmare în exterior. Un compromis nu este admisibil şi operatorul trebue să aibe condiţii tehnice adecvate pentru relizarea artistică a filmului.

Ca o concluzie pot să afirm că am învăţat foarte mult în munca pentru realizarea filmului „Mitrea Cocor". Am văzut din nou că nu este indiferent cu ce componenţă a echipei porneşti la lucru, că alcătuirea ei sănătoasă şi echilibrată este o primă condiţie pentru bunul mers al muncii. M'am convins încăodată de necesitatea unui studiu amănunţit a tuturor problemelor legate de tema şi subiectul filmului şi că trebue evitată precipitarea pregătirilor pentru filmare. Nu prin scurtarea perioadei de pregătire trebue căutată posibilitatea de a face economii, economiile se pot face numai în perioada de filmare dacă aceasta a fost minuţios pregătită. Am înţeles că probele de actor pentru stabilirea personagiului trebuesc făcute cu cea mai mare seriozitate, iar la aceste probe operatorul trebue să-l încerce pe actor cu diferite lumini şi sub multe unghiuri pentru a-i cunoaşte toată gama capacităţii sale figurative. Şi în fine pot să spun că m'am familiarizat şi mai mult cu folosirea obiectivelor, a luminii, a mişcării, pe scurt cu toate mijloacele tehnice şi artistice care permit o adecvare perfectă a formei faţă de conţinutul filmului.

Consfătuirea din luna Februarie a activiştilor din producţia de filme s'a desfăşurat între altele sub lozinca „Pentru o mai mare măestrie artistică în realizarea filmelor". Văzut în lumina concluziilor acestei consfătuiri filmul „Mitrea Cocor" constitue negreşit încă un pas înainte în drumul spre realizare de opere de artă cu un nivel ideologic, artistic şi tehnic ridicat. Aprecierea bună care a găsit-o filmul la Festivalul internaţional al filmului dela Karlovy-Vary din vara anului acesta, trebue să fie pentru noi un imbold spre a păşi mai departe pe drumul pe care am pornit. Succesul care l-am obţinut cu acest film ne îndreptăţeşte să ne bucurăm, dar în acelaş timp el constitue pentru noi o datorie patriotică, datoria de-a ne ridica continuu nivelul ideologic şi artistic, pentru ca să putem da ţării mereu filme mai bune, adevărate opere de artă care ajută massele muncitorilor dela oraşe şi sate la construirea socialismului şi în lupta pentru apărarea păcii.

WILFRIED OTT

FILMĂRILE COMBINATE — FORMA CEA MAI AVANSATĂ A TEHNICII CINEMATOGAFICE

IN CONDIŢIILE producţiei filmului artistic alegerea locului pentru filmări în natură se stabileşte adesea nu atât după criterii de ordin figurativ, cât în funcţie de consideraţiuni organizatorice. Ca urmare a acestui fapt rezolvarea încadraturii constituie de multe ori un compromis între natura reală şi concepţia regisorului şi a operatorului.

Se ştie că în practica filmării rareori se poate obţine imaginea dorită, chiar atunci când e vorba de un element permanent şi important al peisajului, cum este cerul. Dacă operatorul vrea să obţină efectul necesar, el este obligat să aştepte săptămâni întregi peisagiul cu norii de care are nevoie. Intrucât acest lucru este imposibil din punct de vedere practic, el filmează un cer cu nori întâmplători pe care îi nuanţează cu ajutorul unui filtru „explicând" în felul acesta spectatorului că „ziua a fost mohorită". Ast fel caracterul expresiv şi cel realist al încadraturii devine foarte îndoelnic.

Adeseori locul corespunde pe deplin pentru

Cadrul «vagonul trupei» din filmul «Mitrea Cocor» filmat prin metoda retro-proecției
Peisagiul văzut în ușa vagonului este proectat pe un ecran semi-transparent.

filmare prin trăsăturile sale principale, dar este îmbâcsit cu elemente inutile și chiar contradictorii compoziției cadrului, elemente ce nu se pot înlătura din încadratură dacă nu se aplică metoda filmărilor combinate.

Aceste metode permit deci pe de o parte de a se înlătura obiectele inutile, iar pe de altă parte să se ajute la complectarea încadraturii cu acele elemente care sunt necesare integrității imaginei.

De fapt în orice film artistic se folosește o metodă sau alta de filmare combinată: întrebuințarea aparatelor optice cu unghiuri vizuale diferite care lungesc perspectiva sau care dimpotrivă fac imaginea mai plată, a filtrelor care schimbă raporturile dintre culori, a difuzoarelor care produc efecte de ceață, estompând liniile pronunțate, introducerea petelor de lumină acolo unde nu există, sau înlăturarea lor acolo unde ele nu sunt necesare, schimbarea tempoului filmării prin accelerarea sau încetinirea mișcării, folosirea de picturi și fotografii mărite pentru fundal, acoperirea pe prim plan a unei părți din decor, decor construit în perspectivă, — toate acestea nu sunt nimic altceva decât filmări trucate în care se folosesc posibilitățile tehnice ale cinematografiei pentru obținerea unor efecte artistice.

Astfel, chiar în cazuri obișnuite, se folosește metoda filmărilor combinate pentru a se obține efecte maxime și a se reduce la minimul consumul de mijloace, materiale și timp.

Filmările combinate dau posibilitatea de a se realiza încadraturi grandioase în platouri mici, liberând pe cele mari pentru o producție lărgită.

Dacă unele probleme ridicate de necesitățile scenariului și de fotocompoziția încadraturii, sunt atacate și rezolvate de operatorii filmului, o altă serie de lucrări nu pot fi însă soluționate fără a avea o aparatură specială și cadre bine pregătite de specialitate.

Cum pe de altă parte însușirea formei celei mai înalte a tehnicei cinematografice nu se poate face dintr'odată, se pot aplica deocamdată acele metode care nu cer o pregătire specială. Primul pas l-am putea face cu retroproecția, pentruca ea cu timpul să devină o filmare normală.

Dintre toate artele cea mai tânără este cea cinematografică. Ea le cuprinde pe toate, folosind posibilitățile plastice și expresive ale teatrului, picturii și literaturii; ea posedă cele mai bogate mijloace ale tehnicei contemporane, de care este strâns legată. Cinematografia nu poate fi separată de tehnică.

Filmarea combinată reprezintă forma cea mai înaltă a tehnicei cinematografice, ea dă artiștilor posibilitatea de a realiza idei creatoare de mari proporții, a căror înfăptuire ar fi neratională și imposibilă prin procedeele obișnuite.

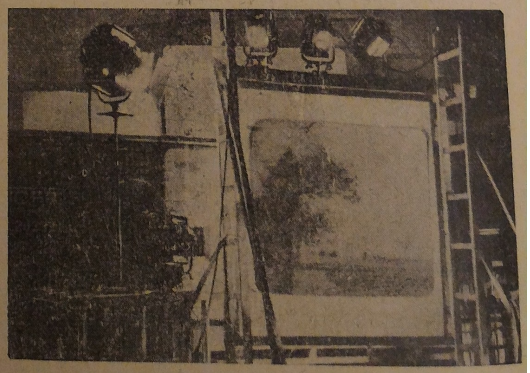
Tehnica cinematografică modernă, cu posibilitățile ei inepuisabile reprezintă pentru artiști un fel de amplificator care poate transforma oricare vis, într'un factor real de influență artistică, de o imensă forță emoțională și ideologică.

Numai întrebuințând toate posibilitățile tehnice, numai inventând neîncetat, putem pătrunde în noi domenii ale artei cinematografice. Domeniul filmărilor combinate, oferă imense posibilități de creație, noi metode și procedee de exprimare artistică.

Exemplul cel mai bun în această privință îl avem din marea Țară a Socialismului, Uniunea Sovietică.

Grija Partidului Comunist (bolșevic) și a Guvernului Sovietic pentru desvoltarea cinematografiei și pentru introducerea metodelor de filmări combinate, se concretizează prin Hotărîrea Consiliului Comisarilor Poporului din U.R.S.S., din 23 Martie 1938. Hotărîrea recomandă introducerea pe scară largă a metodelor de filmări combinate și trucate, care micșorează volumul decorurilor, aducând economii însemnate, dând posibilitatea realizării încadraturilor celor mai dificile, nepunând viața actorilor în pericol și asigurând cinematografiei noui mijloace de exprimare.

In urma acestei istorice Hotărîri s'au ridicat



Aspectul decorului «vagonul trupei» văzut din partea ecranului semi-transparent

valoroase cadre de specialitate în filmări combinate ca: fraţii Nichitcenco, Coriucov, Gorbaciov, Pancratiev, Ptuşco, Remcov, Surchin, Hrenicov, Areţchi, Aizenberg, Crotchin, Alexandrovscaia, Semionov şi mulţi alţii, şi se poate spune că astăzi, prin colaborarea acestor creatori nu există film sovietic care să nu conţină filmări combinate într'o mai mică sau mai mare măsură.

Şi în ce priveşte filmările combinate ca şi în multe alte domenii ale creaţiei cinematografice — regie, operatorie, machiaj, sunet, laborator — ajutorul cinematografiei sovietice îl simţim mereu în mod direct, permanent şi frăţesc.

Prezenţa în mijlocul nostru a consilierului sovietic Hrenicov ne-a dat posibilitatea să experimentăm şi să ne însuşim şi noi diferite genuri de filmări combinate.

Ca un prim rezultat al muncii noastre avem realizarea a două încadraturi pentru filmul „Mitrea Cocor", filmate prin metoda retroproecţiei.

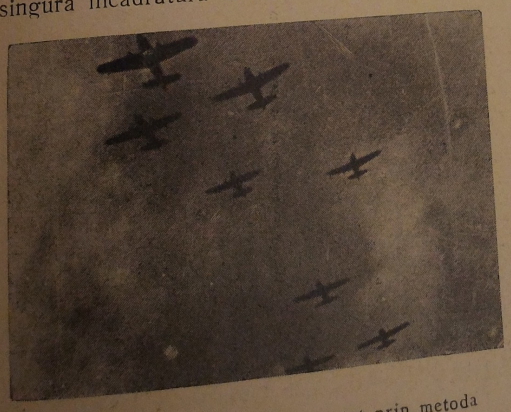
Esenţa principală a acestor metode constă în filmarea unui obiect pe prim plan (actor, decor sau machetă) pe fondul unei imagini dinamice sau statice, filmată în prealabil şi proectată din spate pe un ecran transparent.

In urma unei astfel de filmări, rezultă o încadratură combinată, în care două obiecte diferite, filmate în locul şi în timpuri diferite, se îmbină într'un tot continuu, atât în ceeace priveşte lumina cât şi compoziţia şi arhitectura.

Retroproecţia permite, fără dispozitive speciale, schimbarea cu uşurinţă a raporturilor dintre dimensiunile obiectelor îmbinate într'un singur tot, precum şi schimbarea mişcării lor înăuntru încadraturii pentru obiectele din prim plan şi cele din fond.

Astfel, de exemplu, într'un fond filmat accelerat se poate filma ulterior un obiect care se mişcă normal şi schimbă după dorinţă, statura omului din pitic în uriaş sau viceversa.

Principiul fundamental al metodei, după cum am arătat mai sus constă în îmbinarea într'o singură încadratură a două obiecte filmate separat. Pentru ca aceste obiecte să nu se deplaseze unul faţă de celălalt, este necesar ca proecţia fondului să fie înzestrată cu o aparatură, care asigură fotogramei o perfectă stabilitate în fereastra de proecţie şi ca cele două aparate, de proecţie şi cel de luat vederi să fie sincronizate astfel, ca în momentul deschiderii obturatorului în aparatul de luat vederi, aparatul de proecţie să asigure imaginea pe ecranul transparent.



Cadrul «avioanele pe cer» executat prin metoda filmării machetelor

Moment de filmare al cadrului «avioanele pe cer». Iluzia mişcării avioanelor în nori este creată cu ajutorul filmului pirotehnic.

Un astfel de aparat, încă nu destul de perfecţionat, a fost realizat de curând în cadrul Direcţiei de Cercetări şi Invenţii de pe lângă Comitetul Cinematografiei, şi construcţia lui a făcut posibilă filmarea scenelor necesare pentru filmul „Mitrea Cocor".

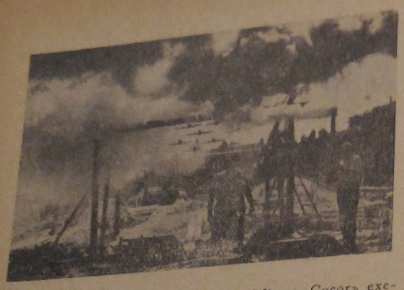
Trebue să recunoaştem că metoda retroproecţiei reprezintă un procedeu tehnic înaintat care lărgeşte considerabil arsenalul posibilităţilor plastice ale operatorului, pictorului decorator şi regisorul.

Dacă metoda retroproecţiei am introdus-o în filmele noastre artistice, este de datoria noastră să ne însuşim şi celelalte metode de filmări combinate, spre a aduce un aport şi mai mare în desvoltarea cinematografiei româneşti.

O descriere pe scurt a principiilor diferitelor metode de filmări combinate va da posibilitate şi celor ce nu cunosc încă această muncă, să-şi facă o ideie generală asupra activităţii noastre.

Principiul de bază al tehnicii filmărilor după metoda suprapunerii în perspectivă, constă în fotografierea pe o singură peliculă şi printr'o singură expunere a câtorva decoruri (sau machete) făcute la scări diferite aşezate paralel una faţă de alta, care însă se găsesc la diferite distanţe şi la diferite înălţimi una faţă de cealaltă, astfel încât, văzute prin lentila aparatului de filmat, ele compun un tot întreg, atât din punct de vedere al compoziţiei, al luminei, cât şi din punct de vedere arhitectonic.

Metoda suprapunerii în perspectivă a căpătat cea mai mare întrebuinţare la filmarea decoru-



Cadrul «bombardament» din filmul «Mitrea Cocor» executat prin metoda amestecului perspectiv între machetă și natură.

rilor mari, voluminoase în care actorii joacă numai într'una din părțile decorului (în cea de sus, de mijloc sau de jos) și când sunt necesare schimbări de scară ale staturii omenești.

Avantajul principal al metodei suprapunerii în perspectivă constă în faptul că regisorul, operatorul și pictorul decorator pot vedea prin aparat în timpul filmării, încadratura combinată așa cum va apare pe ecran, fără excluderea chiar și a celor mai mici elemente ale ei ceeace nu se întâmplă la toate celelalte procedee de filmare, bazate pe expuneri multiple.

Definitivarea liniilor de joncțiune ale decorului cu machete se face în ziua filmării, în funcție de aparat, încă din timpul construirii pe platoul de filmare, controlându-se periodic liniile de joncțiune prin geamul mat al aparatului de filmat.

Pe baza acestei metode, se pot realiza și tavanele sălilor înalte și coridoarelor, lărgind astfel posibilitatea pentru operatori de a face o încadratură mai mare și de a lumina artistic întregul decor.

Metoda prin transparență constă în posibilitatea de a filma în orice încadratură, filmată în prealabil, denumită „fond", un obiect suplimentar. Filmarea obiectului suplimentar se face prin transparență, prin pozitivul fondului, copiată în prealabil și introdus în aparatul de filmat, în contact cu pelicula negativă. Filmând un obiect suplimentar, fondul se dublează (se face un contratip) pe negativ, cu obiectul suplimentar, care apare parcă întipărit pe el.

Principiul de bază al metodei desenului de complectare constă în fotografierea cel puțin de două ori, pe o singură peliculă, a două obiecte cu caractere diferite: a unui obiect din natură care are un volum și a unui desen. Ca primă expunere se filmează numai o parte a încadraturii (natură sau decor) iar partea cealaltă acoperită de un cadru negru rămâne neexpusă. La cea de a doua expunere, pe partea neexpusă a peliculei se filmează desenul, care complectează exact partea ce lipsește din cadratură. Ca rezultat al celei de a doua expuneri se obține o încadratură în care desenul se contopește cu subiectul de natură, formând un singur tot în ceea ce privește lumina, compoziția și arhitectonica. Pe baza acestei metode, cinematografia a căpătat posibilitatea de a prezenta diferite construcții grandioase și peisagiile cele mai fantastice fără a recurge la construcții costisitoare, ci înlocuindu-le prin desene bine executate.

Desenul de complectare se poate realiza și el în mai multe planuri, creînd iluzia adâncimii și având posibilitatea de a introduce elemente de machetă în volum prin a căror mișcare putem obține o încadratură dinamică.

In afară de tot felul de procedee și metode de filmare trucată și combinată, bazată pe diverse expuneri multiple și procese de laborator, un rol nu mai puțin important în acest original arsenal de mijloace tehnice ale cinematografiei îl joacă diferitele filmări cu machete.

Cutremure de pământ, inundații și încendii, erupția vulcanilor, surpări și explozii, vapoare și naufragii, avioane sub toate aspectele și multe alte încalraturi nu pot fi rezervate fără ajutorul machetelor, decât cu cheltuieli extraordinare și punând în pericol viața actorilor. Afară de faptul că aceste filmări pot forma o încadratură de sine stătătoare, ele mai pot fi întrebuințate pentru filmarea în perspectivă la măști de proecție, la transparență, retroproecție, etc.

Un valoros aport în domeniul filmărilor combinate a fost adus prin procedeul măștii mobile Corbaciov care ne dă posibilitatea de a filma actorii separat de decorul, fondalul, macheta sau desenul în care vrem să-i introducem.

Ar fi imposibil de enumerat toate metodele de filmări combinate, deoarece fiecare metodă își are derivațiile ei. Fiecare încadratură creată prezintă la rândul ei noi probleme și pentru buna reușită a filmărilor, muncitorii dela filmări combinate trebuie să gândească și să inventeze ne-

Moment de filmare al cadrului «bombardament» Avioanele sunt susținute cu sârmă subțire de oțel și sunt mișcate spre aparat de către machetiști.

încetat pentru ca astfel să ridice calitatea artistică şi tehnică a cinematografiei.

Care „metodă", de filmare combinată este mai bună? Această chestiune continuă să fie încă obiectul discuţiilor.

Suprapunerea în perspectivă, filmarea prin transparenţă, retroproiecţia, desenuri de complectare, filmări de machete, măştile mobile, etc., fiecare îşi are specificul şi tehnologia ei şi nu rareori sunt cazurile când şi aceste metode trebuesc combinate între ele.

Când o încadratură poate fi rezolvată prin diferite metode, cea mai bună este aceea a cărei aplicare asigură compoziţia artistică şi ideologică cerută, poate fi executată într'un timp mai scurt şi cu mijloace materiale puţine.

In cadrul Studioului Cinematografic „Bucureşti" s'a înfiinţat o secţie de filmări combinate, care are sarcina de a studia şi experimenta toate metodele de filmări combinate, de a elabora noi metode pentru a fi astfel de un real folos cinematografiei noastre.

A folosi la maximum tehnica existentă, a o perfecţiona şi a introduce o tehnică nouă, înseamnă a aduce un aport esenţial în rezolvarea problemei de cea mai mare răspundere a cinematografiei, aceia de a creia şi prezenta milioanelor de spectatori, mai multe filme de o înaltă calitate artistică şi ideologică, care să ajute poporului în lupta sa eroică, plină de abnegaţie pentru construirea socialismului, pentru consolidarea păcii.

Ing. AL. POPESCU

UN PAS INAINTE PE DRUMUL DESVOLTĂRII DRAMATURGIEI CINEMATOGRAFICE

LA CASA SCRIITORILOR din Capitală a avut loc la începutul lunii August o consfătuire iniţiată de Comitetul Cinematografiei şi Uniunea Scriitorilor în scopul discutării primului plan tematic de perspectivă al producţiei de filme artistice pe perioada anilor 1952—1956.

Asemenea consfătuiri au loc în U.R.S.S. la începutul fiecărui an sau la începutul unei etape noui de muncă; cei mai buni scriitori din toate republicele unionale participă la desbaterile asupra tematicei viitoarelor filme, asupra scenariilor în lucru, asupra particularităţilor scenariului de film, ca gen literar independent.

La noi în ţară o astfel de consfătuire nu se făcuse încă, deşi unele succese înregistrate în producţia noastră de filme au creiat premizele unei activităţi mult mai vii pentru obţinerea a cât mai multe scenarii de film, bune şi valoroase.

La aceasta se mai adaugă şi lărgirea posibilităţilor noastre tehnice de realizare a filmelor în urma ajutorului masiv primit din partea cinematografiei sovietice, cât şi creşterea de noui cadre de creatori. Condiţiile favorabile create cinematografiei noastre de către partid şi guvern, dau posibilitatea oamenilor muncii din producţia noastră de filme să realizeze opere de artă din ce în ce mai valoroase, care să contribuie la îndeplinirea Planului Cincinal şi la consolidarea succeselor politice ale regimului nostru democrat-popular.

In ce priveşte problema asigurării scenariului literar, cinematografia noastră nu stă însă atât de strălucit, deşi au existat eforturi în această direcţie care s'au soldat cu unele rezultate pozitive. Consfătuirea dela Casa Scriitorilor a avut ca scop de a pune în desbatere tocmai această problemă arzătoare, vitală pentru desvoltarea şi întărirea filmului nostru artistic.

La consfătuire au participat în afară de cadrele de conducere şi de creaţie din domeniul cinematografiei, secretarii Uniunii Scriitorilor, numeroşi fruntaşi ai scrisului, dramaturgi, romancieri şi poeţi, critici literari, redactori a mai multor ziare din capitală şi scriitori din provincie.

In referatul său, tov. Nicolae Bellu, preşedintele Comitetului Cinematografiei a arătat că asemenea desbateri, sunt necesare desvoltării şi înfloririi dramaturgiei cinematografice. Scriitorii noştri au dovedit şi dovedesc că sprijină acest deosebit şi important sector al artei prin aportul lor conştient şi plin de răspundere. Acestă atitudine nouă s'a făcut vădită şi în realizarea scenariilor de până acum, cât şi a acelor care în momentul de faţă sunt în lucru.

Faptul că pentru prima dată se ia în desbatere un proect de plan tematic de durată, într'o consfătuire comună între activiştii cinematografiei şi scriitori, — s'a subliniat de către tovarăşul Bellu — trebuie să constituie un punct de cotitură. Această activitate va trebui continuată în viitor, printr'o muncă mult mai intensă a comisiei de Dramaturgie Cinematografică a Uniu-

nii Scriitorilor, prin îmbunătățirea muncii Direcției Scenariilor din Comitetul Cinematografiei cât și a Secției de Scenarii a Studioului „Bucureşti".

Trecând la expunerea ideilor directoare ale proiectului de plan tematic tovarășul Bellu a subliniat că filmele noastre artistice, întocmai ca întreaga noastră literatură și artă, au nobila sarcină de a înfățișa cu forță și entuziasm principalele probleme puse în fața poporului nostru muncitor care, condus de partid, construiește cu succes bazele orânduirii socialiste în patria noastră.

Viitoarele noastre scenarii au menirea de a reflecta „adevărul realității noastre că massele de oameni ai muncii, conduse și însuflețite de Partidul Muncitoresc Român, construiesc socialismul într'o luptă necurmată cu dușmanul de clasă, viclean și sălbatec, care își schimbă culoarea și manifestările după împrejurări și care speculează cu abilitate lipsurile și greșelile constructorilor socialismului. Adevărul că masele construiesc socialismul în luptă cu greutăți mari care par uneori de neînvins în luptă cu inerția, cu boala idioată a nepăsării, cu lipsa de experiență și îndemânare în problemele complicate ale construirii bazelor socialismului, în lupta necurmată împotriva presiunii pe care o exercită asupra constructorilor socialismului stihia mic-burgheză, individualismul, naționalismul (fie și sub formele lui aparent inofensive, pașnice), a mărginirii în gândire, lipsa de încredere în omul simplu, disprețul față de femeie, etc., etc."

„In această luptă — după cum se știe — critica și autocritica curajoasă constituie arma sigură de ridicare peste lipsuri și greutăți — a omului epocii noastre".

„Inima întregului nostru proect de plan tematic — a continuat tovarășul Bellu — este de aceia omul, omul nou, cu viața lui multilaterală, cu întregul său univers spiritual, cu bogata lui participare la viața obștească și de familie, la treburile Republicei și ale întregei omeniri. Articolul din „Pravda" despre lichidarea rămânerii în urmă a dramaturgiei, ne învață că „uniformitatea zugrăvirii vieții oamenilor și a intereselor lor spirituale" constituie una din cauzele principale ale slăbiciunilor dramaturgiei. Această indicație invită pe autorii dramatici să acorde o deosebită importanță biografiei eroilor lor, să creeze, eroi, caractere omenești, individualizate și variate. Lupta pentru o dramaturgie de un înalt nivel ideologic și artistic este legată indisolubil de respingerea hotărîtă a teoriilor falsificatorilor marxismului, care susțineau ideia că socialismul neagă sau trece pe al doilea plan interesele individului, problemele omului. Realismului socialist îi este străină și ostilă tendința de a nivela, de a prezenta massa uniform, lipsind omul de personalitatea lui, sărăcindu-l. Socialismul nu neagă și nu minimalizează interesele individuale, trăsăturile individuale ale omului. Dimpotrivă. Pentru prima dată în istoria omenirii, socialismul eliberează pe om, îl scoate din starea de rob, îi deschide perspectiva drepturilor și datoritilor sale, îl scoate din preistorie, transformându-l în eroul principal al istoriei".

Apreciind marele și neprețuitul ajutor pe care cinematografia românească îl primește continuu dela luminoasa cinematografie sovietică care a reușit și reușește în mod înălțător să cânte Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, succesele popoarelor sovietice în lupta pentru construirea comunismului, tov. Bellu, în încheierea expunerii sale, a arătat deasemenea că Hotărîrile Plenarei C.C. al P.M.R. din 26—27 Mai 1952, privind descoperirea, demascarea și sdrobirea deviatorilor de dreapta din partidul nostru și din viața noastră de stat, pot fi socotite un întreg program de muncă și pentru dramaturgia noastră cinematografică.

Au urmat apoi prezentarea proectului de plan tematic pentru filme artistice pe anii 1952—1956, proect ce cuprinde 42 de teme din actualitatea luptei pentru construirea socialismului, 14 teme din trecutul de luptă revoluționară a poporului nostru și 16 teme pentru filmele de desen animat și păpuși.

Lupta activiștilor de partid pentru sdrobirea devierii de dreapta și a oportunismului în construirea și desvoltarea industriei grele, desvăluirea importanței Sovromurilor în economia națională, trezirea la viață a regiunilor înapoiate, marile construcții ale socialismului ca: „Hidrocentrala „V. I. Lenin" dela Bicaz, Casa „Scânteii", Canalul Dunăre—Marea Neagră au constituit un prim grup de probleme expuse în proectul de plan tematic.

Transformarea socialistă a agriculturii prin întărirea organizatorică a gospodăriilor agricole colective, lupta S.M.T.-urilor pentru transformarea socialistă a satelor, desvoltarea întovărășirilor — au constituit un alt grup de teme.

Celelalte teme vorbesc despre desvoltarea întrecerilor socialiste și a stahanovismului din variate sectoare de producție ale economiei naționale, despre armata noastră populară, justiția noastră populară, învățământul de toate gradele, activitatea gospodărească a Sfaturilor Populare, etc.

Proectul a mai propus ecranizarea unor opere literare care au căpătat încă dela apariția lor o apreciere unanimă în rândurile oamenilor muncii. Piesele de teatru ale lui Mihail Davidoglu „Cetatea de foc" și „Schimbul de Onoare" care vorbesc despre munca și lupta muncitorilor din marile noastre uzine, romanul lui N. Jianu „Cumpăna luminilor" și romanul lui Nagy István „La cea mai înaltă tensiune" care arată procesul electrificării patriei, romanul „Pâine albă" de Dumitru Mircea care ilustrează lupta comuniștilor pentru consolidarea politico-economică a gospodăriei colective, ca și romanul pentru copii și tineret „Nada Florilor" de Mihail Sadoveanu, — pot constitui de asemeni, baze serioase pentru filme.

Dintre temele ce oglindesc trecutul de luptă revoluționară a poporului și a clasei muncitoare, s'a propus printre altele crearea unui scenariu pe tema relațiilor de prietenie dintre poporul român și poporul rus. De asemeni scenarii despre viața și lupta domnitorului moldovean Ion Vodă cel Cumplit, despre figura eroică a lui Tudor Vladimirescu, despre eroul clasei muncitoare, Filimon Sârbu, despre biografia unor mari scriitori și artiști progresiști ca: poetul Mihail Eminescu, scriitorul Ion Luca Caragiale, pictorul Nicolae Grigorescu, actorul Matei Millo.

Un loc important în proectul de plan tematic l'a ocupat și prezentarea unor teme pentru filme de desen animat și păpuși, gen atât de răspândit și apreciat în Uniunea Sovietică.

Luând cuvântul la discuții, scriitorii au arătat că doresc să contribuie la realizarea viitoarelor filme prin crearea a cât mai multe scenarii. Unii dintre scriitori au propus teme noi cum ar fi, de pildă, crearea unui scenariu care să ilustreze zece ani dela eliberarea României de către Armata Sovietice, lupta comuniștilor în ilegalitate la Doftana (M. Novicov), scenarii de scurt metraj care să evidențieze marile realizări ale regimului nostru de democrație populară (Vera Hudici), lupta pentru pace (Aurel Mihale), scenarii pentru filme scurte interpretate de copii (Mioara Cremene), etc.

In continuarea discuțiilor unii scriitori au arătat că proectul de plan tematic mai are încă slăbiciuni, că o parte din teme nu reflectă în deajuns și cu profunzime problemele omului nou, că ele nu sunt localizate și formulate suficient de limpede, iar că alte teme nu sunt redactate just. S'a subliniat pe bună dreptate că între ideile directoare ale planului, expuse la început, și proectul de plan tematic, se face simțită o contradicție, datorită unei insuficiente documentări asupra problemelor de viață. Pe de altă parte, în mod greșit, proectul de plan, a fost divizat pe schema unor sectoare de producție a economiei naționale.

Consfătuirea a sesizat de asemenea că din proectul de plan tematic lipsesc o serie de teme istorice, în special din trecutul apropiat, ca de pildă perioada anilor 1944—1948, teme de o deosebită importanță, ideologică pentru generația de astăzi care a luptat și a muncit, sub conducerea partidului pentru făurirea acestor cuceriri.

Scriitorii și-au însoțit observațiile lor critice cu propuneri care au ajutat colectivul de redactare a planului tematic să îmbunătățească redactarea lui, formulându-l mai concret, actualizându-l și axându-l pe problemele de viață ale omului nou.

Din discuțiile purtate a reeșit de asemenea că Comitetul Cinematografiei a avut o serie de lipsuri în relațiile cu scriitorii. Chiar și faptul că planul tematic a fost dat spre consultare scriitorilor abia în timpul consfătuirii, constituie o dovadă în acest sens; din această cauză scriitorii nu au avut posibilitatea de a-l studia mai temeinic.

In trecut, în munca de atragere a scriitorilor, nu a existat întotdeauna o politică de înaltă principialitate, ceeace a dăunat grav pe de o parte cinematografiei, care nu a reușit să obțină scenarii, iar pe de altă parte, s'a irosit în zadar munca unor scriitori (D. Corbea a fost invitat să scrie un scenariu despre „Amintirile lui Creangă", iar după executarea lucrării, Direcția Scenariilor i-a comunicat că i-a dat greșit tema). S'a practicat de asemeni principiul nerecomandabil de a se da în lucru aceiași temă la mai mulți scriitori dintr'o dată. Este necesar ca în organele de îndrumare ale Comitetului Cinematografiei și la Studiouri să se desvolte competența în îndrumarea muncii scriitorilor, pentru ca aceștia să poată fi mai temeinic ajutați pe parcursul scrierii scenariilor, astfel încât să nu fie nevoie de refaceri interminabile, așa cum s'a întâmplat cu multe scenarii.

O altă problemă supusă discuției, a fost și aceia a ecranizării unor lucrări literare deja apărute, ajungându-se la concluzia că este necesar să pornim la ecranizarea numai a acelor lucrări literare care au căpătat o largă apreciere, dar să ne orientăm cu precădere, după exemplul cinematografiei sovietice, spre crearea de scenarii originale.

Câțiva scriitori din provincie au ridicat problema ajutorării lor prin deplasarea activiștilor Comitetului Cinematografiei în diferite orașe din provincie. Pentru ca realizările dramaturgiei noastre cinematografice să fie însușite și cunoscute de cât mai mulți scriitori, s'a propus publicarea în revistele Uniunii Scriitorilor a cât mai multe scenarii literare, cât și a unui vast material ideologic-artistic de lămurire a problemelor scenariului

In cuvântul de închidere tovarășul Traian Selmaru, secretar al Uniunii Scriitorilor a arătat că poporul nostru care este în stare să ridice lucrările monumentale ale construirii socialismului, va reuși să dea și opere valoroase în domeniul scenariului de film.

„Noi vom face totul ca să ridicăm din sânul poporului asemenea talente care să dea cât mai repede lucrări literare, la nivelul grandioaselor opere pe care le realizează poporul nostru muncitor pe drumul construirii socialismului".

CONSTANTIN ROMAN

ORGANIZAREA PRODUCȚIEI DE FILME ARTISTICE

de V. NEMOLIAEV

Tovarășul Vladimir Nemoliaev, regisor sovietic, consilier artistic al Studioului Cinematografic „București", ține o serie de conferințe creatorilor de filme artistice, pentru a le împărtăși direct bogata și rodnica sa experiență în cadrul cinematografiei sovietice.

Seria de conferințe este consacrată „Organizării producției de filme artistice" și a început cu o expunere despre „Munca regisorului asupra scenariului literar". Publicând textul conferinței tovarășului Nemoliaev, punem la îndemâna tuturor activiștilor din cinematografie un material interesant cuprinzând principii călăuzitoare importante isvorite din practica celei mai înaintate cinematografii din lume.

PERSPECTIVE mari și largi se deschid în fața muncitorilor creatori și tehnicieni ai studioului de filme artistice „București". Construirea marelui platou dela Floreasca s'a terminat, se ridică zidurile noului studio dela Buftea, în laborator se copiază filme naționale în culori, câteva filme artistice se află în producție, se crează filme de desen animat în culori.

Toate acestea pun colectivului de studio o serie de probleme serioase și de răspundere, și printre ele un loc important îl ocupă acelea de organizare a producției.

Procesul de creare a unui film artistic a fost întotdeauna complicat. Cu introducerea în cinematografie a sunetului și pe urmă a culorii, — acest proces s'a complicat și mai mult. Echipele de filmare care lucrează la realizarea filmului s'au mărit de trei-patru ori. Inzestrarea tehnică a echipei a devenit mai bogată, mai variată; la munca unui film au început să participe specialiști în diverse profesii noi; rolul regisorului realizator a crescut simțitor, ca organizator al întregului proces creator de producție, acela al creării filmului.

Problemele îmbunătățirii continue a organizării producției sunt deosebit de importante pentru un studio tânăr, așa cum este studioul „București". Odată cu realizarea primelor filme colectivului de activiști ai studioului, i-a revenit sarcina de a înzestra studioul din punct de vedere tehnic, de a atrage la lucru și de a instrui cadre, și, concomitent cu munca de realizare a filmelor, să soluționeze și problemele de organizare a producției, problemele de organizare a întregii activități de studio.

O serie de filme bune au fost create în condițiuni grele. Este meritul studioului că, în ciuda tuturor condițiunilor grele de muncă, filmele care s'au realizat sunt executate la un înalt nivel profesional.

Prin urmare, este de presupus că activiștii studioului își vor putea îndeplini sarcina și în cazul unei producții lărgite, care va ridica probleme mai complicate. Totodată trebue să se țină însă seama că poporul pune cerințe din ce în ce mai mari în fața creației artistice așteptând dela cei ce muncesc în domeniul artei cinematografice opere artistice noui, cu un înalt nivel ideologic. De aceea, trebue să progresăm mereu, fără să ne mulțumim cu cele realizate, să ridicăm tot mai sus nivelul ideologic al creației artistice și să perfecționăm neîncetat măestria artistică.

Este necesar deasemeni să ridicăm nivelul organizării producției pentru a ajunge la o muncă precisă și bine coordonată a întregului colectiv al studioului. Cinematografia este o artă colectivă. La cearea unui film participă toți muncitorii studioului, și această împrejurare pune întregului colectiv mari și serioase îndatoriri. Dreptul de a se adresa de pe ecran zecilor și sutelor de milioane de spectatori, implică o mare răspundere. Deaceea filmele create trebue să servească ca un puternic mijloc de educație, ele trebue să răspundă la multe probleme care frământă pe spectatori, trebue să propage fără încetare tot ce este nou și înaintat, contribuind astfel la transformarea vieții...

Perfecționarea măestriei este în egală măsură necesară atât regisorului cât și operatorului, compozitorului și scenografului, rechizitorului, machierului și asistentului, la fel ca și oricăruia dintre muncitorii din studio.

Aproape că nu există altă ramură de artă în care problemele de creație să se împletească atât de strâns cu cele tehnice și de producție, ca în cinematografie. Tehnologia producției filmelor schimbându-se cu apariția sunetului și a culorii, munca a devenit mult mai complexă în toate sectoarele de creație a filmului artistic. A apărut o tehnică mai perfecționată, mai variată mărindu-se nelimitat cerințele tehnice.

Foarte complexă a devenit și activitatea de creație a regisorului de film, deoarece ea include de toate profesiile creatoare, regia păstrându-și

însă rolul conducător în arta cinematografică. Profesiunea regisorului de film cuprinde şi variate activităţi sub raportul organizatoric. Deaceea, regisorul, acordând o atenţie deosebită şi serioasă problemelor de creaţie, trebue să dea o atenţie nu mai puţin serioasă şi problemelor de producţie, soluţionându-le împreună cu directorul echipei.

Regisorul-realizator este obligat să aibă mereu în vedere că de justa soluţionare pe care o va da tuturor problemelor de creaţie şi de producţie ale filmului, depinde valoarea şi eficienţa muncii unui mare colectiv de oameni.

Bunele intenţii ale autorului scenariului şi soluţionările lor regisorale pot fi realizate numai printr'o muncă coordonată a întregului colectiv de filmare şi cu folosirea complectă a mijloacelor tehnice aflate la îndemâna grupului. In caz contrar, tot ce a fost bine conceput de mai înainte va rămâne pe hârtie, sau va fi realizat pe ecran în aşa fel încât din toată interesanta soluţionare regisorală, nu se va alege nimic. Şi atunci regisorul se va plânge că n'a reuşit să-şi realizeze ideia, explicând aceasta, fie prin greutăţile ivite în producţie, fie prin cauze obiective. O analiză mai adâncă însă ar arăta că neajunsurile provin şi dintr'o insuficientă atenţie dată problemelor de producţie şi celor organizatorice. „Organizatorul în regisor — aceasta este una din cele mai preţioase calităţi regisorale..." spune K. C. Stanislavschi despre regisorul de teatru. Cu cât mai înalt trebue să fie nivelul organizatoric al regisorului de film! Cu cât mai complicată este realizarea filmului artistic!

Sub orice aspect am privi problemele organizării producţiei filmului artistic vom ajunge la concluzia că prob'eme'e de creaţie şi de producţie sunt inseparabil legate unele de altele în realizarea unui film. Şi dacă astfel stau lucrurile, nu este oare normal să se analizeze problemele organizării juste a producţiei din punctul de vedere al practicei regisorale? Căci, în ce'e din urmă, răspunderea pentru soluţionarea problemelor de creaţie a filmului o are regisorul. Dacă organizarea şi realizarea ulterioară a ideilor regisorului revin tuturor verigilor colectivului de studio, nu e mai puţin adevărat că desvăluirea creatoare a ideii autorului şi soluţionarea artistică a acestei idei depind numai de regisorul realizator. Iată dece rolul regisorului implică o deosebită răspundere, aceea a organizatorului-creator al întregului proces de realizare a filmului.

Vorbind despre practica regisorului de film, va fi nevoie să analizăm în amănunt întregul proces de creaţie a filmului, începând cu munca în comun a regisorului cu autorul scenariului literar şi până la predarea filmului terminat.

★

După cum se ştie, realismul socialist, nu numai că nu exclude, ci presupune larga iniţiativă a artistului în alegerea formelor stilului şi genurilor de creaţie. In ciuda varietăţii problemelor de creaţie însă, a soluţionării şi interpretării creatoare a diferiţilor regisori, în procesul de producţia filme'or, se vor ivi multe principii comune.

Intr'adevăr, orice film, independent de varietatea şi de particularitatea lucrărilor de realizat, trebue să treacă prin etapele de bază ale creării unui film. La orice film va fi aproximativ aceiaşi echipă de filmare precum şi aceleaşi funcţii între participanţi. In toate echipele, drept bază pentru întocmirea devizului şi a planului calendaristic al lucrărilor, va servi „metrajul util" ce se filmează în exterior şi pe p'atouri. Vor fi multe principii comune în organizarea procesului de filmare, deşi într'un caz acţiunea se va desfăşura într'un orăşel de mineri, în alt caz într'o gospodărie colectivă; un al treilea film va avea drept subiect viaţa unui savant, iar tema celui de al patrulea va fi aceia a luptei pentru pace...

In fiecare film, organizarea muncii echipei de filmare va depinde în cel mai mare grad de priceperea regisorului realizator de a antrena prin descrierea viitoru'ui film — actorii şi toţi membrii colectivului de filmare.

Aici rolul de căpetenie îl va avea adânca şi chibzuita desvoltare a ideii autorului, precum şi claritatea rezolvării regisorale. Creearea filmului este un proces complex. In el, fiecare nouă etapă îmbogăţeşte ideia iniţială şi introduce în film noi şi noi elemente. Colectivul de filmare, unit printr'un singur scop şi înţelegere reciprocă, dă fiecărui participant la realizarea filmului posibilitatea de a desvolta talentul său în modul cel mai desăvârşit. In acest proces, regisorul realizator nu trebue să soluţioneze singur toate problemele de creaţie şi figurative, substituindu-se mai multor participanţi la crearea filmului. Oricât de talentat ar fi regisorul, o asemenea încercare ar fi dela început sortită eşecului. Nu mai puţin periculoasă pentru regisorul realizator ar fi renunţarea la rolul său de conducere permiţând vreunuia dintre participanţii la crearea filmului, soluţii independente, care nu decurg din tratarea unitară a operei.

Deci, printre problemele ce se pun în faţa oricărui regisor care începe un film, va intra şi punerea la curent în modul cel mai complect a echipei cu planurile sale regisorale, studierea fiecărui component al echipei şi repartizarea exactă a funcţiunilor între colaboratorii săi cei mai apropiaţi, stabilind împreună cu directorul echipei organizarea cea mai raţională a întregii munci de producţie a filmului.

Numai atunci eforturile unui mare co'ectiv de oameni, uniţi într'un singur scop şi pasionaţi pentru o singur ideie, vor putea da rezultate pozitive, iar organizarea lucrărilor filmului nu va mai depinde de mii de întâmplări, ceeace se produc în mod inevitabil atunci când se înţeleg în mod diferit problemele ce stau în faţa filmului. Este inutil de a dovedi că acest principiu este

valabil pentru orice film şi că numai cu această condiţie se poate vorbi despre o organizare mai bună a producţiei, că numai în felul acesta se poate lupta pentru ridicarea nivelului cultural a producţiei.

*

Prima etapă în crearea unui film o constitue munca în comun a autorului şi regisorului în studierea scenariului literar. Examinând raporturile dintre autor şi regisor în timpul lucrării de colaborare asupra scenariului literar, nu ne vom referi la problemele obişnuite care se desbat la secţia de scenarii, şi trecerea lor prin serviciile corespunzătoare.

In cazul de faţă, pe noi ne interesează problemele care se referă numai la munca autorului cu regisorul şi acele revendicări care pot fi eventual formulate cu privire la această colaborare.

Scenariul contemporan, prezintă o operă artistică desăvârşită şi de valoare, tematica filmului rezultând din caracterele eroilor. Scriitorul, lucrând la opera literară, resfrânge realitatea studiată de el în imagini literare, descriind-o în cuvinte. Intr'un film, imaginea literară devine concretă la limită. Ea se contopeşte cu ambianţa reală, cu mediul de viaţă concret, găsind întruchiparea sa în actor, în omul viu. In film, viaţa se reconstitue şi se reproduce sub toată multilateralitatea ei.

Dacă o piesă de teatru se pune în scenă de diferiţi regisori, aceasta dă posibilitate la cetiri diferite şi la interpretări scenice diferite. Un scenariu cinematografic însă, se transformă o singură dată în film pe baza înţelegerii unui singur regisor. Iată dece munca în comun a autorului şi a regisorului trebue să fie dusă în cea mai strânsă unire şi în mod permanent în toate etapele de creaţie ale filmului.

Autorului piesei îi este mai uşor să-şi imagineze realizarea ei pe scenă. El cunoaşte precis locul de acţiune: în observaţiile sale, el descrie decorurile şi ambianţa, şi în această ambianţă reală, el este în mare măsură capabil să-şi reprezinte viitorul spectacol. Alta este situaţiunea în film, unde posibilităţile sunt infinit mai largi, unde acţiunea se transpune fulgerător dintr'un loc într'altul, unde natura se îmbină cu platoul şi unde acţiunea poate fi filmată sub toate unghiurile.

De aceea autorul, în munca sa comună cu regisorul asupra scenariului literar trebue să vadă în toată plenitudinea ei realizarea pe ecran a ideii sale. Numai printr'un astfel de contact creator autorul şi regisorul vor găsi limbajul comun şi-şi vor imagina aproximativ la fel realizarea pe ecran a filmului. Numai procedând astfel, ei se vor putea înţelege asupra viitorului film. In această muncă comună a autorului şi regisorului va fi definit mult mai precis şi planul al doilea al acţiunii, mediul în care se desfăşoară acţiunea şi atmosfera evenimentelor şi chiar trecerile ritmice de montaj. Numai astfel se va putea evita ca scriitorul să vadă mai târziu pe ecran ceva nou şi neaşteptat pentru el, numai în felul acesta realizarea pe ecran a filmului va fi apropiată în mod egal de ceea ce au conceput autorul şi regisorul.

In munca lor comună, autorul şi regisorul trebue să fie exigenţi la maximum unul faţă de celălalt, întrucât în această etapă se hotăreşte soarta viitorului film. Şi oricât de bine va lucra mai târziu echipa şi oricât de perfect va fi organizată producţia filmului, nimic nu va putea îndrepta greşelile strecurate în scenariu.

Scenariul literar trebue să fie scris cu plenitudinea şi detalierea observaţiilor din viaţă şi descoperirea caracterelor omeneşti, care sunt proprii celor mai bune opere ale prozei clasice şi contemporane.

Relaţiile reciproce dintre dramaturg şi regisor prezintă o problemă destul de complicată şi diferite sunt formele acestei colaborări; dela munca în comun de lungă durată până la întâlnirea pentru realizarea unui singur film. Avantagiile unei colaborări de lungă durată sunt incontestabile şi se confirmă uşor în practică. In asemenea cazuri înţelegerea reciprocă este complectă şi conflictele din cauza vederilor diferite asupra viitorului film sunt aproape excluse. In asemenea caz, cu fiecare nou film, autorul şi regisorul se complectează tot mai mult, îmbogăţindu-şi reciproc cunoştinţele. Asemenea colaborare însă, nu se realizează aşa de des. Mai frecvente sunt cazurile când autorul şi regisorul se întâlnesc pentru realizarea unui singur film. Atunci colaborarea devine mult mai complicată şi depinde în întregime de individualitatea creatoare a artiştilor. Insă numai cu condiţia unei exigenţe reciproce a autorului şi regisorului, în ceeace priveşte creaţia artistică, se poate obţine un adevărat succes creator. In caz contrar, tot ce a fost incomplect chibzuit şi prelucrat în scenariu, se va descoperi inevitabil la una din etapele de creare a filmului. Este preferabil ca aceste greşeli să fie descoperite în timpul studiului asupra scenariului regisoral. Dar cum se întâmplă întotdeauna, din grabă, greşelile de scenariu se descoperă în timpul filmării sau chiar — ceeace este şi mai grav — în timpul procesului de montaj. Este inutil de dovedit cât de mult prejudiciază aceasta filmului, cât de mult scade calitatea lui şi sporeşte costul. Şi prelucrările din nou ale scenariului în procesul de lucru asupra filmului sunt aproape întotdeauna rezultatul exigenţei insuficiente a autorului şi a regisorului în creaţia lor.

Voi da două exemple din practica de astăzi a lucrului de studiu asupra scenariului.

Intr'un scenariu despre mineri, executat interesant şi cu mult talent, autorul, Mihail Leonard (este vorba de o formă mai veche a scenariului) prezintă imaginea bătrânului miner

Moş Gherase. Ce aflăm noi din scenariu despre acest bătrân? Că o jumătate de secol el a muncit în mină, că este pensionar, că se plictiseşte însă fără lucru şi caută să se înapoieze la mină, că are mustăţi mari şi înfăţişarea agreabilă. Sunt oare suficiente aceste date ca să caracterizeze pentru regisor şi actor, imaginea lui Moş Gherase? Nu sunt suficiente! Dece? Autorul ne-a povestit şi ne-a arătat o imagine tipică a reprezentantului din „vechea gardă muncitorească"... Dar caracterul, individualitatea lui, nu sunt conturate, şi de aceea imaginea acestui bătrân e generală, neconvingătoare. Ideile şi gândurile lui, conduita sa în viaţă, raporturile cu soţia şi fiul, toate acestea n'au fost adâncite în scenariu şi de aceea atitudinea lui Moş Gherase este deseori în contrazicere chiar cu biografia dată de autor. Intr'adevăr, când fiul lui, tânărul Ionuţ a fost acuzat de furtul cărbunilor şi înregistrarea falsă în planul brigăzii, cum reacţionează la aceasta tatăl său Gherase? El spune fiului: „poate că într'adevăr te-a încurcat dracul..." şi mai departe: „dacă mărturiseşti, atunci pedeapsa va fi mai uşoară!"

Oare conduita lui Gherase în acest caz este verosimilă? Putea oare reacţiona în acest fel la delictul săvârşit de fiul său, Moş Gherase, care a muncit o jumătate de secol din viaţă în mod cinstit în mină şi este acum un bătrân respectat de tot orăşelul? A putut el oare să conceapă acoperirea acţiunii ruşinoase a fiului său? Fără îndoială nu! Şi aici autorul se contrazice cu sine însuşi. Din două una: ori Moş Gherase n'a crezut nicio secundă în realitatea furtului, ştiind bine, că fiul său nu este capabil de o asemenea acţiune, ori, aşa cum arată autorul în mod convingător moş Gherase a avut motive să creadă. Dar atunci cel puţin trebuia să alunge din casă pe Ionuţ, şi pentru el aceasta ar fi fost cea mai grea suferinţă.

Neverosimilitatea şi ilogismul atitudinii lui Moş Gherase în acest episod s'ar fi descoperit în procesul de filmare, sau în materialul întrebuinţat în timpul montajului. Atunci s'ar fi produs transformări şi refilmări, de urgenţă, regisorul şi autorul ar fi fost obligaţi să chibzuiască, să prelucreze suplimentar caracterul şi în cele din urmă, tovarăşul Mihail Leonard ar fi putut vedea pe bătrânul Gherase cu totul altfel decât l-a conceput iniţial.

Exemplul muncii asupra unui alt scenariu „Moş Preda" este deasemeni interesant. In acest scenariu greşala a constat nu numai în lipsa caracterelor exact descrise, dar şi în conflictul de bază al scenariului însuşi, care a fost imaginar şi fără viaţă. In ce a constat problema? Gospodăria colectivă culege o recoltă bogată. Dar la transportul porumbului de pe câmp se produc mari pierderi de ştiuleţi. Sunt necesare împletituri pentru coşurile căruţelor; dar este ştiut că aceste împletituri poate să le facă numai Moş Preda, care lucrează la ferma gospodăriei colective şi îngrijeşte foarte bine vacile.

Preşedintele gospodăriei colective, Costea, decide să însărcineze pe Moş Preda cu împletirea coşurilor. Dar Moş Preda vrea să rămână la fermă. De aici se produce conflictul de bază, care se soluţionează de tovarăşul Pancu, secretarul organizaţiei de Partid. Dânsul îi propune lui Moş Preda să se ocupe de amândouă treburile fără nicio daună pentru lucrul lui la fermă. In acest caz, autorul a făcut pe eroii săi nepricepuţi, n'a chibzuit bine caracterele lor şi din aceastâ cauză atitudinea şi acţiunile lor sunt ilogice şi nemotivate. Cum s'ar fi petrecut acest lucru în viaţă? Preşedintele Costea spune lui Moş Preda: „Ascultă, Moş Preda, noi pierdem la transport mulţi ştiuleţi de porumb... sunt necesare coşuri împletite. Spre seară, după lucrul la fermă, îţi alegi timpul necesar şi arăţi utemiştilor noştri cum se face acest lucru. Nu este aşa de complicat să împleteşti coşuri!"

Iar Moş Preda i-ar fi răspuns: „Am să ajut cu plăcere, trebue să avem grijă de averea colectivă!" Atunci nici un conflict nu s'ar fi produs. Deci nu exista scenariu. Cum ar trebui să joace actorii asemenea roluri? Ei trebue să se prefacă că nu văd soluţia simplă, pe înţelesul fiecărui şcolar, că aceste două munci pot fi uşor unite. Regisorul şi actorii sunt obligaţi în acest caz să umfle în mod artificial conflictul, acolo unde el nu există.

Dece s'a întâmplat aşa? Pentrucă autorul n'a chibzuit şi n'a descoperit cu întreaga plenitudine caracterul eroilor săi. El a uitat, că pentru a fi ales în postul de preşedinte, Costea trebuia să posede anumite calităţi. El a uitat şi că în calitate de preşedinte el trebuia înainte de toate să stimeze munca bătrânului Preda la un sector de mare răspundere, cum este creşterea vitelor gospodăriei colective. Autorul n'a descoperit nici caracterul lui Moş Preda, nici al secretarului Pancu. Ce fel de preşedinte este Costea, dacă pentru nişte coşuri, el lasă ferma în grija băieţaşului Pătru? Poate oare să se producă un asemenea caz în viaţă?

Evident, nu! Şi aici regisorul este obligat de a pune toate aceste întrebări autorului şi a cere introducerea clarităţii depline în caracterele şi atitudinea eroilor.

Exemplele de mai sus arată clar, că dacă imaginile şi caracterele scenariului nu sunt chibzuite cu minuţiozitate, dacă în atitudinea personagiilor lipseşte logica vieţii şi verosimilitatea faptelor în situaţiile date, atunci multe dificultăţi şi surprize aşteaptă pe regisor, actor şi pe întreaga echipă în timpul muncii de realizare a filmului. Tocmai în asemenea cazuri se greşeşte în alegerea actorilor, în machiaj, în costume. Câteodată se ajunge şi la înlocuirea actorilor, ceeace costă extrem de scump echipa de filmare şi studioul. Tocmai în asemenea cazuri

apare necesitatea de a prelucra scenariul în procesul de filmare şi la ceeace duce acest fapt, este bine cunoscut de toată lumea.

Cât priveşte pe autorul scenariului, trebue să fie şi el exigent faţă de regisor pentru ca acesta să-i respecte ideia sa insistând asupra redării corecte a conţinutului ideologic al filmului şi neadmiţând în procesul de muncă pierderea regisorului în probleme secundare neglijând problemele generale, centrale ale scenariului. Iată dece, munca comună a autorului şi regisorului trebue să continue în toate etapele de creare ale filmului.

Incă dela prima etapă de colaborare a autorului şi regisorului asupra scenariului literar este uşor de descoperit cum chestiunile de creaţie şi de producţie sunt indisolubil legate. Aci este necesar a ne opri mai detailat şi asupra unei alte laturi extrem de importante a muncii de colaborare a regisorului cu autorul scenariului.

Ajutând pe autorul scenariului literar în căutarea formei cinematografice cele mai expresive, regisorul îi sugerează ca'ea de realizare pe ecran a ideii lui. In această muncă, regisorul trebue să gândească şi la realizarea acestei idei cu ajutorul colectivului său de filmare şi al mijloacelor tehnice, care sunt la dispoziţia echipei. El trebue să ţină seama de posibilităţile studioului său, de suprafeţele p!atouri!or, de baza tehnică, de posibilităţile secţilor auxiliare şi de rezervele umane.

In mâinile regisorului realizator stă găsirea celei mai bune soluţii care, fără să reducă calitatea ideologică-artistică a episoadelor şi scenelor izolate — să facă executarea lor realizabilă în condiţiunile studioului său.

Deci, încă dela prima etapă de creare a filmului, regisorul trebue să devină un organizator creator al muncii de producţie. Astfel mai târziu, vor fi economisite multe mijloace, munca şi timpul unui mare colectiv de oameni, iar conducerea studioului va căpăta posibilitatea de planificare reală a muncii pentru film. Numai în felul acesta va lucra regisorul realizator cu maximum de randament şi anume ţinând seama atât de interesele filmului său cât şi a altor filme, îngrijindu-se de executarea întregului plan a studioului. Numai astfel se poate asigura organizarea riguroasă a producţiei şi se poate vorbi de ridicarea nivelului cultural al producţiei.

De obicei, munca în comun a autorului şi regisorului asupra scenariului literar se face atunci când scenariul este inclus în planul studioului. Şi deşi, în aparenţă, în această etapă, studioul nu suportă nicio cheltuială, realitatea este alta. Planificând producţia viitorului film, studioul trebue să ţină seama de reţinerea locului pe platouri şi de planurile calendaristice ale altor echipe de filmare, să pregătească echipei echipamentul tehnic, să ţină seama de complexitatea pregătirii „butaforiei" şi recuzitei, să ţină seama de planul de lucru al tuturor secţiunilor auxiliare şi să conceapă compunerea echipei de filmare.

De aceea, dacă munca asupra scenariului se prelungeşte, aceasta încurcă planurile studioului, dacă în scenariu nu sunt luate în seamă toate posibilităţile studioului şi în faţa producţiei se ridică probleme grele de soluţionat. Astfel fiind, încă din prima perioadă a muncii asupra filmului se desprinde obligaţiunea de legătură reciprocă a problemelor de creaţie şi producţie, şi necesitatea soluţionării lor complexe...

*

Perioada următoare, preioada pregătitoare prevede scrierea scenariului regisoral, alegerea locurilor pentru filmări exterioare, alegerea actorilor, executarea probelor de către actori, executarea de către decoratori a schiţelor de decoruri, costumelor, schiţelor recuzitei şi butaforiei, scrierea de către compozitor a schiţelor muzicale, soluţionarea preliminară a filmărilor combinate şi înfine, aproape în fiecare film se nasc probleme neobişnuite, specifice, care se cer deasemenea să fie soluţionate în perioada pregătitoare.

Simpla enumerare a acestor probleme care trebuesc executate în perioada pregătitoare este edificatoare. Este absolut evident că tocmai aci începe etapa cea mai complicată a realizării filmului, când dela soluţia „Ce?" trebue trecut la soluţia „Cum"?... In această etapă, regisorul realizator se leagă pe deplin cu toţi participanţii la crearea filmului, iar echipa de filmare, la rândul ei se leagă cu toate secţiunile studioului, cu consultanţii, cu diferitele instituţii, culege toate materialele necesare, etc., etc.

In această perioadă pregătitoare, lucrul se poate încurca şi înneca foarte uşor în multitudinea de probleme, dacă el nu este organizat după un plan strict chibzuit. De munca precis organizată a echipei depinde şi lucrul secţiunilor auxiliare şi în fond a întregului colectiv al studioului. Echipele de filmare şi secţiunile studioului nu pot exista independent.

Lipsa contactului necesar şi munca fără un plan stabilit, nu vor da posibilitatea secţiunilor să capete la timp comenzi precise şi detailate. Aceasta, la rândul său, nu va da şefilor de secţiuni posibilitatea de a planifica munca secţiunii şi să folosească cât mai raţional pe colaboratorii lor, nu va permite însuşirea diferitelor propuneri de raţionalizare şi perfecţionarea calificării profesionale. In consecinţă, secţiunile nu vor lucra în plin şi vor fi lipsite de posibilitatea de a lupta pentru ridicarea producţiei.

Se poate spune cu certitudine că munca ritmică şi planificată a studio-ului depinde în mare parte de priceperea echipelor de filmare de a-şi organiza şi planifica munca. Şi dacă, până în prezent, la studio-ul „Bucureşti" se turna numai

câte un singur film, lucrul cu mai multe filme simultane, va obliga în mod imperios colectivul studio-ului ca să acorde cea mai mare atenţie chestiunii colaborării desăvârşite în munca echipelor de filmare şi a secţiilor. Chiar de aici trebue să înceapă munca privind organizarea justă a producţiei filmelor artistice...

Perioada de pregătire prevede şi scrierea scenariului regisoral în care totu' trebue să fie precizat la limită, fiind coordonat cu planul de creaţie şi cel financiar al viitorului film. Scenariul regisoral trebue să fie un act creator şi productiv, care să dovedească din partea regisorului viziunea clară a viitorului film.

După scenariul regisoral se întocmeşte planu' calendaristic şi devizul general. Producţia unui film costă Statul mulţi bani. Este important şi necesar ca aceste fonduri să fie cheltuite cu socoteală şi în mod raţional. Dar aceasta se va produce numai în cazul când regisorul-realizator şi directorul grupei şi ajutoarele lor cele mai apropiate, vor acorda în munca lor toată atenţia scenariului regisoral, iar apoi şi întocmirii devizului. Numai un scenariu regisoral bine conceput în toate detaliile, va prezenta o bază pentru întocmirea devizului real. Numai simţul de răspundere în alocarea marilor fonduri care se cheltuesc cu un film, va îndruma colectivul pe calea cea dreaptă de a realiza filmul. Şi aci este necesar a se ţine seama în mod deosebit de faptul că în mâinile regisorului şi ale echipei se găsesc toate mijloacele pentru o mai economică şi mai raţională organizare a muncii lor...

Sunt exemple din practica cinematografiei, când rezolvările ingenioase şi potrivite, găsite pentru problemele de filmare mai complicate, au redus în mod simţitor perioada de filmare, au economisit mari fonduri şi totodată au atins o calitate artistică superioară. De pildă, la realizarea filmului „ALEXANDR NEVSCHI" s'au pus colectivului de filmare probleme extrem de grele: trebuiau să se filmeze multe scene, foarte complicate din punct de vedere al organizării, într'un peisagiu de iarnă. Se ştie că în condiţiunile dela noi este foarte greu a se filma un peisagiu de iarnă în lunile Decembrie, Ianuarie şi Februarie, din cauza zilei de filmare prea scurte şi din cauza lipsei soarelui. Iar în luna Martie apare soarele, dar odată cu soarele începe să se topească zăpada. S'a calculat în prealabil că pentru turnarea peisagiului de iarnă a filmului „ALEXANDR NEVSCHI" va fi nevoie de două, trei ierni.

Regisorul D. I. Vasiliev, care a lucrat la film împreună cu S. M. Eisenstein, a propus să se filmeze scenele de iarnă în timpul verii, şi nu numai că a propus dar a şi putut să demonstreze posibilităţile concrete ale acestei propuneri. Ca rezultat, filmul foarte complicat în ce priveşte peisagiul de iarnă a fost filmat în timpul verii, filmarea a durat în total patru luni şi au fost realizate mari economii pentru stat, obţinându-se o excelentă calitate a filmului. Se pot da multe asemenea exemple, care ilustrează în mod evident posibilităţile care stau la îndemâna regisorului şi a echipei în rezolvarea problemelor complicate de filmare, pentru fiecare caz in parte. De aceea, este important a se înţelege că rezolvarea pricepută şi raţională a problemelor complicate de filmare, în perioada pregătitoare, depinde de regisor şi de echipă. Acest sector de muncă este, deasemenea, tot atât de important pentru o organizare mai perfecţionată a producţiei filmelor.

In perioada pregătitoare, orice sector de activitate trebue să fie minuţios conceput. Nu este îngăduit a nu se acorda destulă atenţie muncii cu scenografii precum şi muncii cu compozitorul. Marile şi complicatele decoruri ale filmului nu pot fi refăcute după ce ele sunt gata. Conlucrarea cu compozitorul nu poate fi lăsată pentru ultimul moment. In perioada pregătitoare nu este permis a se uita nici chestiunile mari, nici cele mărunte. Ce este recuzita? S'ar părea că aceasta este un lucru neinsemnat, însă dacă nu se va decide la timp care va fi recuzita şi nu se vor da secţiilor comenzile la timp — acest lucru neinsemnat poate duce la dificultăţi serioase în timpul filmărilor. Pentru numeroasele lupte corp la corp din filmul „ALEXANDR NEVSCHI" a fost nevoie de un mare număr de săbii... După cum se ştie, nu se pot reprezenta lupte în cinematografie cu ajutorul figuranţilor care agită săbiile, fără ca ei să se atingă unul pe altu', aşa cum se face adeseori în teatru. Nu este o problemă uşoară a se confecţiona 20-25 mii săbii de lemn, care să nu se rupă dela prima lovitură. iar pe de altă parte să nu fie nici grele şi nici periculoase pentru actori. Aici nu este necesar a se confecţiona de mai multe ori modelele de săbii şi a le încărca, ci este necesar ca muncitorii secţiei să găsească cel mai indicat procedeu pentru confecţionarea lor (căci este vorba de 25 mii bucăţi).

Şi dacă nu se iau măsurile pregătitoare, din timp, şi nu se efectuează acest lucru în plin contact cu secţia, nimeni nu vă va confecţiona aceste săbii în ajunul filmărilor, chiar dacă s'ar mobiliza toate atelierele de tâmplărie din oraş.

In executarea unui film nu există lucruri mărunte. Aci totul merită atenţie, totul cere o pregătire minuţioasă şi numai în astfel de condiţiuni, perioada însăşi de filmare va da posibilitatea regisorului şi actorilor să se ocupe într'un climat normal şi liniştit de cel mai important sector de muncă al regisorului-realizator, şi anume de munca cu actorii şi de concretizarea acestei munci pe peliculă, adică să se ocupe de filmare...

Dacă perioada pregătitoare a filmării a fost insuficient gândită şi insuficient de minuţios efectuată, — aceasta se va resfrânge asupra întregii munci a filmului. Aceasta va continua şi în timpul filmării precum şi în perioada monta-

jului şi sonorizării şi se va termina odată cu predarea filmului. Este de prisos să se mai vorbească cât este aceasta de dăunător pentru film. Intr'o astfel de situaţie nu se poate vorbi nici de o organizare raţională a producţiei şi nici despre perfecţionarea producţiei.

Chiar dacă perioada pregătitoare a fost executată cu toată minuţiozitatea, echipa poate totuşi să se lovească de dificultăţi suplimentare în timpul filmărilor. Vom da câteva exemple : Pentru un film istoric de exemplu, se confecţionează multe peruci, bărbi şi mustăţi. Cantitatea corespunde întocmai nevoii, dar machiajul întârzie în mod sistematic, cu toată prezenţa mai multor machieuri în echipă. Filmările întârzie. In acest caz, înseamnă că nu au fost concepute procedee de machiaj mai uşoare şi mai rapide pentru actorii din planul al doilea şi al treilea şi pentru figuranţi. Totul a fost luat în consideraţie, dar nu s'a calculat timpul.

Al doilea exemplu: Se filmează un episod militar complicat, pe un râu. Podul este distrus de explozie şi eroii filmului cad în apă. O astfel de filmare complicată cu pirotehnie, cu maşini, cu un mare număr de participanţi, va cere în mod inevitabil câteva dubluri. Dar dacă pentru actori nu s'a făcut ai doilea rând de costume iar întregul grup de oameni şi tehnica complicată aşteaptă până când se vor usca costumele actorilor, se va pierde din timpul de filmare atât de preţios.

Al treilea exemplu. Se filmează un câmp de bătălie în timpul iernii. Peste tot locul sunt împrăştiate cadavrele false de cai, tevile sparte ale tunurilor, etc. Deodată un dezgheţ neaşteptat începe ploaia şi toate accesoriile de butaforie s'au distrus. In cazul de faţă, nu s'a ţinut seama de materialul din care au fost făcute accesoriile de teatru.

Asemenea exemple pot fi foarte numeroase. Despre ce este vorba în aceste exemple? Datorită faptului că aproape în fiecare film echipa se loveşte de unele probleme speciale care nu sunt uşor de rezolvat, perioada pregătitoare trebue să se efectueze cât mai minuţios şi să nu se uite problemele mari şi nici cele mărunte. In aceasta şi numai în aceasta constă garanţia succesului şi în aceasta se cuprind, într'o mare măsură, posibilităţile perfecţionării producţiei...

Dar ce anume defineşte perioada pregătitoare şi care este veriga principală în această perioadă? Fără îndoială — scenariul regisoral. Ce este scenariul regisoral? Trebue să menţionăm aci că cu toată existenţa unei anumite forme a scenariului regisoral, totuşi fiecare regisor are felul lui individual de a lucra asupra scenariului.

Pe de altă parte, nevoile organizării mai eficace a producţiei pun o serie de condiţii la care scenariul regisoral trebue să corespundă. Lucrul la scenariul regisoral este etapa cea mai importantă, nu numai pentru regisorul, directorul de scenă, dar şi pentru colectivul de filmare. Este extrem de important, ca nu numai regisorul să-şi imagineze viitorul film în toate detaliile lui, ci şi întregul colectiv de filmare.

Filmarea cinematografică însăşi este mai curând un proces de producţie, creator, decât un proces de pură creaţie. Oricum ar fi filmul simplu sau complicat în ceea ce priveşte organizarea realizării lui, succesul muncii colectivului de filmare va depinde în întregime de înţelegerea clară a problemelor care se pun de scenariul regisoral. Iar gradul de pregătire al grupei în vederea filmării depinde întru totul de adânca şi minuţioasa prelucrare a scenariului regisoral.

Este de prisos a se mai spune că orice greşeală comisă în scenariul regisoral va duce în mod inevitabil la o risipă inutilă de muncă, fonduri şi de timp, resfrângându-se totodată asupra calităţilor ideologico-artistice ale filmului. Nu este clar oare, că în filmul „MITREA COCOR", întreaga muncă de filmare ar fi decurs altfel dacă scenariul respectiv nu ar fi fost scris chiar în timpul filmării, datorită unei serii întregi de împrejurări? Este deasemenea evident că dacă această împrejurare nu a dus la consecinţe grave faptul se explică prin aceea că la studio se realiza numai acest singur film.

★

In ce priveşte munca la scenariul regisoral; Să presupunem că scenariul literar este terminat şi că începe realizarea filmului. Să presupunem că colaborarea simultană a regisorului cu autorul a început încă dela prima etapă şi a decurs în strâns contact. Va fi oare atunci elaborarea scenariului regisoral prelucrarea lui tehnică? Şi în acest caz regisorul va obţine oare o realizare de artă deplin valoroasă? In această privinţă trebue să se dea un răspuns precis şi fără echivoc: munca asupra scenariului regisoral este prelucrarea creatoare ulterioară a scenariului literar. Scenariul regisoral este desăvârşirea deplină a muncii privind scenariul literar şi în el dela primul până la ultimul cadru trebue să existe ideia scenariului, logica desvoltării subiectului şi a caracterelor. De aceea munca privind scenariul regisoral trebue să fie dusă — în mod obligator — cu participarea autorului.

De ce este necesară o asemenea colaborare? In munca la scenariul regisoral, tot ce s'a gândit şi s'a spus în munca de colaborare cu autorul, devine pentru regizor ceva concret şi parcă întruchipat oarecum pe ecran. Pentru aceasta, el trebue să delibereze îndelung cu operatorul şi cu scenografii, cu compozitorul şi cu operatorul de sunet, cu ceilalţi membri ai echipei de filmare, fără să mai vorbim de actori. Aici regisorul are de afacc cu o serie întreagă de colaboratori creatori, dintre cari cu unii a stat în prealabil de vorbă. Se nasc discuţii îndelungate privitor la redarea figurativă a filmului, proble-

mele peisagiului şi ale alegerii actorilor au şi fost desbătute, cu unii actori au şi avut loc discuţii preliminare, deasemenea şi cu compozitorul şi consultanţii, etc., etc.

Este firesc că legătura cu o întreagă serie de oameni de creaţie şi cu un material concret, nu numai că îmbogăţeşte, dar face mai clară viziunea regisorală a viitorului film, prin care devin posibile unele schimbări şi precizări a tot ce se petrece în scenariu. Sarcina regisorului este ca prin viziunea sa asupra viitorului film şi prin rezolvările sale creatoare să atragă pe toţi colaboratorii creatori, care au realizat filmul, dar este la fel de firesc ca să se întâmple şi contrarul: multe dorinţe, observaţiuni şi propuneri ale membrilor colectivului de filmare îşi exercită influenţa asupra elaborării scenariului regisoral. In afară de aceasta, regisorul, venind în contact cu actorii, adeseori modifică întrucâtva rolurile lor. El se poate pasiona pentru peisagiul ales şi iată-l modificând de câteva ori episodul. In munca lui de colaborare cu scenografii şi cu compozitorul este deasemeni posibilă şi chiar cu totul firească introducerea în scenariu a unei serii întregi de schimbări şi complectări. Şi nici nu este nevoie să mai pomenesc de conlucrarea cu operatorul, care determină soluţionarea plastică a filmului.

Tocmai aici este necesară colaborarea şi mai departe a autorului cu regisorul. Tocmai această muncă, în care regisorul şi autorul vor sintetiza toate precizările şi propunerile interesante ale operatorului, scenografiilor, actorilor şi a compozitorului, va cuprinde elementele creatoare care vor da scenariului literar forma definitivă de claritate şi putere de convingere în varianta lui regisorală.

Colaborarea cu autorul va feri pe regisor să se pasioneze pentru vreun episod neinteresant, căruia să-i dea amploare, îl va feri de umflarea unor roluri, într'un cuvânt nu va permite regisorului să se abată dela îndeplinirea sarcinilor principale ale scenariului pentru a se ocupa cu soluţionarea unor sarcini secundare, deşi ele însăşi ar putea fi chiar foarte interesante.

Ducând munca pentru întocmirea scenariului regisoral, regisorul trebue să pună la curent echipa de filmare, în mod detailat cu ideile sale şi cu viziunea sa asupra filmului. Aceasta va duce inevitabil la discutarea multilaterală şi a scenariului literar, şi, ceeace este cel mai important, va da posibilitate echipei să priceapă precis şi lămurit sarcinile ce se pun filmului. O asemenea discuţie multilaterală mai este necesară şi pentru faptul că în cursul ei se vor ridica desigur probleme legate de procesul tehnologic al realizării filmului şi deci se vor lua în discuţie şi chestiunile privitoare la organizarea producţiei.

Cu ocazia acestor desbateri se vor putea sugera şi soluţiile preliminare pentru filmarea celor mai dificile episoade şi ceeace se poate realiza cu ajutorul filmărilor combinate; aici se va putea trasa şi proectul preliminar al planului de lucru, etc., etc.

Toate acestea vor ajuta foarte mult pe regisor în munca lui pentru întocmirea scenariului regisoral şi, pe de altă parte, toţi participanţii la crearea filmului vor fi incluşi în procesul de creaţie şi vor putea da cel mai mare concurs regisorului-realizator.

*

In timpul întocmirii scenariului regisoral, trebue să fie ales cadrul filmării în natură. La alegerea cadrului, în primul rând este important să nu fie găsite locuri din natură gata, parcă anume pregătite pentru filmul respectiv, ci să se găsească posibilitatea de a se folosi condiţiunile existente ale cadrului, potrivit cu necesităţile pentru filmat. Deobicei, orice deplasare pe teren pentru alegerea locurilor de filmare provoacă regisorului şi operatorului o oarecare desamăgire. Închipuindu-şi concret locul de desfăşurare a acţiunii în cadrul naturii şi negăsind în realitate o exactă reproducere a lui, regisorul şi operatorul pot lungi mult timp alegerea locurilor din natură, căutând să găsească condiţiunile cele mai apropiate. Totodată, la alegerea naturii este important a se vedea cadrul şi nu peisagiul, a se vedea posibilitatea de a crea ambianţa necesară cu ajutorul unor complectări.

Este important a se ţine seama la alegerea naturii: ca toate elementele ei să fie concentrate, pe cât posibil, într'un singur loc. Deplasarea de azi pentru filmare în natură este o adevărată expediţie, cu un mare număr de oameni, cu o întreagă tehnică complexă şi variată. Mutarea bazei echipei de filmare într'un alt loc va cere grupului un timp preţios. Nu întotdeauna şi nu oriunde se poate face mutarea cu întreaga tehnică complexă a grupului. La deplasări frecvente, problemele organizatorice încep să ocupe un loc prea mare şi întotdeauna se nasc o mulţime de cauze care influenţează defavorabil muncа grupului. De obicei, acest mare număr de locuri nici nu este întotdeauna absolut necesar. Este deci mult mai raţional a se pierde ceva mai mult timp pentru alegerea cadrului naturii în perioada de pregătire, decât a se deplasa cu tot grupul şi toată tehnica complexă.

In ultimii ani, în practica echipelor de filmare, un loc tot mai mare începe să-l ocupe filmarea naturii pe platoul exterior al studioului. Avantagiile unor asemenea filmări sunt atât de vizibile, încât nici nu este nevoie să ne oprim mai detailat asupra lor. De exemplu în filmul „TARAS SEVCENCO", întregul episod în „Fortul din Novopetrovsk" a fost filmat lângă Chiev, şi nu lângă Marea Caspică, ceea ce a dat posibilitatea să se filmeze cn episod minunat şi mare, la un nivel înalt şi cu o pierdere mult mai mică de mijloace şi de timp. Acest fapt, care confirmă raţionalitatea unei asemenea hotărîri,

este foarte interesant. Echipa paralelă, care s'a deplasat la Marea Caspică pentru a filma câteva planuri de montaj, legate de mare şi de nisip, a pierdut pentru acest lucru de câteva ori mai mult timp decât s'a întrebuinţat pentru filmarea tuturor scenelor din „Fortul din Novopetrovsk".

Scenele de natură din filmele „ALEXANDR NEVSCHI", „LENIN IN OCTOMBRIE", „DE-PARTE DE MOSCOVA", „CHESTIUNEA RU-SĂ", „MEDICUL DE ŢARĂ" şi o serie de alte filme, au fost filmate în mare parte pe platoul studioului.

La Buftea, unde s'a început construirea studioului nou, există condiţiuni naturale, minunate atât din punctul de vedere al filmării naturii în genere, cât şi al creării unui platou de studio exterior excepţional de potrivit. Trebue să reflectăm chiar de pe acum asupra acestor probleme, să întrezărim viitorul şi să ţinem minte că filmarea naturii de pe platoul exterior al studioului va căpăta cu timpul o însemnătate din ce în ce mai mare.

Greutăţile ce se ivesc în legătură cu deplasarea în cadrul naturii constau câteodată şi în organizarea transportului, a încartiruirii echipei şi a aprovizionării, dar factorul cel mai important îl constitue imposibilitatea de a se deplasa a majorităţii artiştilor. Este în genere cunoscut faptul că tocmai filmarea în natură implică în mod obişnuit o întârziere în munca de realizare a filmului, şi că adeseori, din cauza naturii, echipa îşi întrerupe lucrul, abătându-se astfel dela planul de muncă.

Problema alegerii naturii trebue să fie tratată deci pe un plan mai larg; nu trebue să ne limităm numai la alegerea locurilor potrivite filmării. Problemele trebuesc rezolvate în tot complexul lor. Trebue să ţinem seama, în această rezolvare, de posibilitatea filmării directe pe platoul exterior al studioului, de folosirea unui număr minimal de deplasări; în acelaş timp trebuesc rezolvate pe loc problemele complectării şi retuşării naturii, cari permit modificarea şi apropierea aspectului naturii de acela cerut pentru film, ţinându-se seama în cele din urmă şi de posibilitatea filmării cu lumină artificială.

Intrezărind viitorul, trebue să fie alcătuit de îndată planul folosirii platoului natural al studioului din Buftea. In acest caz, unele construcţii vor trebui poate să aibă o soliditate mai mare, pentru a putea fi folosite în viitor ca decoruri permanente ale naturii.

In filmul „Minerii", care îşi începe producţia, există posibilitatea complectă de filmare directă pe platoul studioului a multor scene mari şi mijlocii. Acest lucru este deosebit de important, dat fiind faptul că actorii sunt prea ocupaţi.

A vorbi despre perfecţionarea măestriei şi despre progresul producţiei în domeniul filmării naturii — înseamnă a renunţa la căile deja bătute şi obişnuite şi a găsi cu îndrăzneală soluţii noi. In acest caz, multe se pot prevedea, chiar în construirea studioului şi multe se pot schimba de pe acum. In vederea realizării acestui scop, echipele de filmare trebue să aibă o atitudine mai chibzuită şi mai serioasă faţă de acest sector al muncii.

★

Un capitol deosebit de important privind scenariul regisoral îl prezintă determinarea justă a metrajului scenariului regisoral. In mod obişnuit, chiar din prima zi a filmării se poate vedea cât de just a fost făcut metrajul scenariului. Determinarea metrajului filmului cu ajutorul măsurătorului de secunde este cu totul insuficientă. Metrajul general al filmului după cum e ştiut este nedespărţit de ritmul şi de tempo-ul scenelor şi episoadelor în parte, deoarece unul şi acelaş dialog poate fi filmat pe o lungime de 10 m. sau de 20 m., trecerea artiştilor pe metrajul de 3 m. sau de 10 m. etc.

Concomitent cu aceasta, trebue să avem în vedere că tocmai metrajul util constitue o bază, atât pentru alcătuirea unui plan general calendaristic cât şi pentru deviz, ceeace obligă la precizia metrajului în determinarea filmului proectat. Greşala de calculare a metrajului va atrage în mod inevitabil neîndeplinirea planului, abaterea dela graficul filmărilor, aşa încât chiar o echipă care lucrează bine va putea cădea uşor într'un gol de lucru. In asemenea cazuri, filmarea decorurilor va întârzia şi va lipsi alte echipe de posibilitatea de filmare. Metrajul greşit calculat atrage după sine multe neplăceri, dar cea mai importantă ar fi imposibilitatea planificării muncii. In acest caz ar fi lipsit de raţiune să se vorbească atât de justa organizare a producţiei cât şi de progresul ei, pentrucă echipa va căuta în mod sistematic să forţeze nota în mod zadarnic, depăşind limita. In afară de aceasta, cele mai multe neplăceri îl aşteaptă pe regisor abia atunci când se va constata că filmul nu corespunde metrajului dinainte planificat.

Determinarea exactă a metrajului filmului nu prezintă nicio complicaţie. Metrajul greşit provine de obicei din dorinţa regisorului de a menţine în film toate scenele şi episoadele; aceasta îl determină să păşească pe drumul prescurtării conştiente a metrajului. El speră că va găsi soluţie potrivită în perioada filmării; nu iese nimic bun în asemenea cazuri, nici pentru film nici pentru studio. Se poate pune următoarea întrebare: cum urmează, de exemplu, să se procedeze când metrajul este calculat just şi rezultă 4000 m.? Desigur, în acest caz, scenariul regisoral trebue redus la metrajul stabilit. Altă cale nu există. Când un surplus de 1000 m. se află pe masa de montaj, prescurtarea cu 1000 m. nu poate fi făcută fără ca filmul să se resimtă. Numai prescurtările efectuate înainte de filmare şi împreună cu autorul scenariului literar vor da posibilitatea rezolvării celei mai chib-

zuite, creatoare şi chiar interesantă a acestei probleme. Numai în acest caz nu se va impune amputarea unui surplus de 1000 m. utili, care necesită, la fel cu materialul intrat în film, multiple eforturi de muncă, timp şi mijloace materiale.

La determinarea metrajului filmului se poate recomanda în mod practic următoarea modalitate de lucru. Mai întâi, trebue să fie verificată şi jucată toată scena, cu ajutorul măsurătorului de secunde. Subliniem: trebue să fie jucată, nu pur şi simplu vorbită. Este clar că scenele separate pot fi uşor vorbite în detrimentul unui ritm just. Scena în întregime, trebue să fie neapărat jucată. Când metrajul scenei este astfel stabilit, putem fixa metrajul cadrelor separate. Întrebuinţând un astfel de procedeu, vom vedea că pare a fi vorba de reproducerea filmării unor părţi importante dintr'o scenă studiată şi turnată. Ritmul scenei este clar, pauzele, accentele, etc. sunt cunoscute şi deci nu există cauze care ar provoca greşeli în stabilirea metrajului diferitelor cadre. În cazul în care s'ar ivi o neconcordanţă între metrajul general al scenei şi cel al diferitelor cadre, trebue să se găsească greşala şi nici acest lucru nu va prezenta dificultăţi deosebite.

★

Problema determinării juste a metrajului filmului este legată de o altă chestiune nu mai puţin importantă, şi anume de chestiunea filmării scenelor ce pot lipsi. E vorba despre episoadele ce sunt înlăturate la montare. S'ar părea că e foarte greu să stabileşti dinainte care anume episoade vor fi înlăturate la montaj. Sunt diferite cazuri de nereuşită la filmare, sunt cazuri de nereuşită şi în ceeace priveşte rezolvarea plastică a filmului. In asemenea împrejurări, excluderea episodului este dictată de raţionamente juste, desigur dacă eliminarea episoadelor nu aduce un prejudiciu serios filmului. Dar adeseori un episod sau o scenă devin pur şi simplu de prisos la montare; acest lucru dovedeşte o insuficientă reflecţie asupra scenariului regisoral. Se pot stabili şi în această problemă unele norme.

E cunoscut faptul că, în literatură, munca scriitorului, de prescurtare a operei sale, pentru eliminarea a tot ce este de prisos şi care împiedică logica desvoltării subiectului sau ceeace scoate prea mult în relief problemele secundare şi accesorii, prezintă o muncă necesară dar complicată. Dar deosebirea între o pagină eliminată dintr'un roman sau dintr'o nuvelă şi între un episod aruncat la coş, este pur şi simplu incomparabilă, chiar din punctul de vedere al cheltuelilor făcute pentru filmarea episodului dat.

In scrisorile lui Cehov, găsim următoarele: „Dintr'o povestire trebue să aruncăm din capul locului pe cât posibil tot începutul. Noi, scriitorii, în mod obişnuit, cel mai mult mintim aici..." (citez din memorie).

Excluderea dintr'un scenariu a tot ce este de prisos, ce împiedică desvoltarea armonioasă a subiectului sau încetineşte desvoltarea acţiunii, prezintă un sector nu de mică importanţă în munca regisorului; scenariul trebue să fie verificat meticulos tocmai din punctul de vedere al acestei munci. Trebue să ţinem seama că această muncă angajează nu numai timpul prisosit, muncă şi mijloace materiale, dar influenţează în primul rând şi calitatea operei. Şi dacă în scenariul regisoral prescurtările pot aduce un folos filmului, prescurtările forţate ce se fac la masa de montaj vor aduce numai un prejudiciu.

Iscusinţa de a filma astfel ca să nu se elimine după aceea nici un episod de prisos, acesta este ajutorul creator al regisorului în domeniul justei organizări a producţiei.

Rezumând cele expuse mai sus, putem afirma cu siguranţă că atât problema justei organizări a producţiei şi lupta pentru perfecţionarea măestriei, în toate sectoarele muncii de realizare a filmului, cât şi lupta pentru ridicarea nivelului cultural al producţiei, trebue să se înceapă cu o muncă strâns legată a echipelor de filmare şi a secţiunilor, cu ridicarea responsabilităţii regisorului-realizator în problemele creatoare de producţie şi în cele organizatorice.

„NEUITATUL AN 1919"

de S. GHERASIMOV

PRINTRE cele mai bune opere ale cinematografiei sovietice sunt cele a căror însemnătate pentru popor nu va pieri niciodată. Din categoria acestora face parte şi noul film „Neuitatul an 1919" realizat de regizorul Mihail Ciaureli după scenariul creat de el în colaborare cu Vs. Vişnevschi şi A. Filimonov.

Acest film a apărut imediat după publicarea piesei cu acelaş titlu, piesă care a fost jucată la multe teatre din ţara noastră şi care a câştigat o largă popularitate în rândurile spectatorilor sovietici. In această piesă, talentul original al lui Vişnevschi totdeauna plin de un înflăcărat patos politic s'a desvăluit cu o putere excepţională.

Vs. Vişnevschi a fost un minunat dramaturg cinematografic. El a dovedit acest lucru prin realizarea filmului „Noi, cei din Cronstadt". In munca la filmul „Neuitatul an 1919" el s'a folosit în mod strălucit de cunoştinţele sale din domeniul artei cinematografice cât şi de înţelegerea organică ce o avea pentru această artă.

Scenariul filmului se distinge prin profunzimea desvăluirii unor complicate procese istorice, caracteristice anului 1919, an bogat în evenimente.

Intr'un spectacol care durează o oră şi jumătate, este greu să concentrezi întregul complex al acelor evenimente variate şi complicate care au pregătit principalul conflict dramatic şi anume: nimicirea răscoalei gardiştilor albi din fortul „Crasnaia Gorca" din Cronstadt. Totuşi, autorii filmului au reuşit să redea această nimicire pe fondul unor mari evenimente istorice, ce s'au desfăşurat în întreaga lume zguduită de Marele Octombrie.

Referindu-se la evenimentele din anul 1919, Vişnevschi nu degeaba le-a numit evenimente de neuitat. Acest an a rămas într'adevăr de neuitat în istoria Patriei noastre. Primul stat din lume al muncitorilor şi ţăranilor a pornit atunci la luptă nu pe viaţă ci pe moarte împotriva lumii vechi, care a aruncat asupra tinerei Ţări a Sovietelor torţele intervenţioniste internaţionale.

Filmul începe cu tabloul Petrogradului revoluţionar, care e încleştat în ghiarele foametei şi se află sub ameninţarea directă a invaziei trupelor albe ale generalului Rodzenco. In scene clare şi laconice este arătat pe deoparte poporul revoluţionar, şi pe de altă parte, duşmanii care stau pitiţi în aşteptarea semnalului de peste hotare, pentru a inunda în sânge Petrogradul roşu. Vedem cum sinistrul bătrân „tigrul" Clémenceau, preşedintele Woodrow Wilson tenebrosul „viteaz" al imperialismului, politicosul cinic Lloyd George şi Winston Churchill pregătesc în mod activ intervenţia la adăpostul conferinţei de pace dela Versailles.

Cadru din filmul „Neuitatul an 1919"

Aceste scene conţin elementul nou care deosebeşte filmul de piesă. Ele îi lărgesc câmpul vizual, arată evenimentele ce au precedat intervenţia. Ele desvăluie spectatorului acele fire secrete cu ajutorul cărora se manipulau numeroasele marionete ce activau atunci în diferitele colţuri ale patriei noastre la ordinele stăpânilor lor de peste hotare, care căutau să distrugă Rusia Sovietică revoluţionară.

Cadru din filmul „Neuitatul an 1919"

Toate aceste scene duc pe spectator la evenimentele centrale ale filmului.

Lenin din cabinetul său de lucru din Cremlin, vorbește la telefon cu Petrogradul. I se comunică, că trădătorii troțchiști-zinovieviști pregătesc orașul de evacuare. Pentru a zădărnici planurile criminale ale dușmanilor, Lenin și Comitetul Central îl trimit pe tovarășul Stalin la Petrograd. Și îl vedem pe Stalin plin de energie, neobosit ca întotdeauna, plin de adâncă încredere în forțele nesecate ale poporului, în victoria lui.

Primind însărcinarea Comitetului Central, tovarășul Stalin se apucă imediat să o îndeplinească. Vedem cum tovarășul Stalin îndreaptă situația, înstitue ordinea revoluționară în oraș și înlăturând dela conducere pe trădătorii revoluției, pregătește în mod strălucit nimicirea dușmanului.

Evenimentele ce se desfășoară în film, sunt pătrunse de inepuizabila energie stalinistă. Ea ridică masele populare la acțiune. Ea răstoarnă combinațile rafinate ale dușmanilor dinlăuntru și din afara țării. Ea duce cu sine încrederea neclintită în victoria care se apropie. Această victorie vine, fiind pregătită și chemată la viață de voința, talentul și experiența revoluționară a conducătorului.

Acesta este în linii generale conținutul filmului.

Măestria de a uni eposul cu drama a devenit o metodă de lucru pentru Mihail Ciaureli. Această particularitate s'a manifestat în mod strălucit și în filmul „Neuitatul an 1919". Meritul principal al acestui film constă în faptul că în el s'au păstrat proporțiile epocii, iar eroii lui nu sunt prezentați pe plan abstract, alegoric, ci ca o parte a unei uriașe lumi care luptă.

Identificarea lui Stalin cu poporul revoluționar este oglindită în film în mod firesc, pe înțeles și adânc veridic. Hotărîrile lui sunt însușite absolut la fel, atât de către eroii filmului cât și de către spectatori. Poporul depe ecran ca și poporul din sală găsește cu bucurie și aprobă în

acțiunile conducătorului lucrul spre care năzuește el și pe care-l caută, exprimat într'o formă definitivă, laconică, precisă.

Artistul M. Ghelovani, care interpretează rolul lui Iosif Vissarionovici Stalin a realizat în acest film un nou succes important. Forța și energia personagiului sunt obținute de către artist nu pe calea sublinierii exterioare a elementului eroic în comportarea conducătorului, ci în străduința artistului de a pătrunde succesiunea logică a gândirii lui, priceperea, de a se sprijini de forțele revoluționare ale poporului, de conștiința lui revoluționară crescândă. Deaceea, în interpretarea lui Ghelovani spectatorului i se desvăluie tocmai acele trăsături ale conducătorului care fac figura lui Stalin inseparabilă de popor. trăsături, ce fac să te pătrunzi de încrederea de nesdruncinat în victoria apropiată, care descoperă în popor o forță nouă, și îi întărește optimismul lui adânc de veacuri.

Se înțelege că cu toată pregătirea sa excelentă pentru interpretarea rolului și cu tot talentul lui, artistul n'ar fi putut să realizeze acest personagiu dacă n'ar fi avut în permanență un serios ajutor creator din partea regisorului, care a știut nu numai să pună înaintea artistului problemele necesare, ci să și găsească împreună cu el acele mijloace complicate și variate prin care aceste probleme au fost rezolvate.

La desvăluirea în fața spectatorului a lagărului dușmanilor, regisorul recurge la alte mijloace. In această nouă lucrare a sa, Mihail Ciaureli, unul dintre maeștrii de seamă ai artei cinematografice sovietice, își urmează tradițiile sale de stil și se folosește în mod larg de satiră. Problema pe care și-a propus-o el — de a preamări ceeace este cu adevărat uman, eroic și de a nimici ceeace este josnic, meschin, ce stă în calea omenirii către libertate și fericire, — această problemă artistul o rezolvă prin procedee variate și îndrăznețe.

Este deajuns să ne amintim despre rezolvările atât de adânc diferite prin însăși natura lor, ale personagiilor dușmanilor ca de exemplu aceea a lui Clémenceau în strălucita interpretare accentuat grotescă a lui Gnat Iura, artist al poporului, sau personagiile tatălui și fiului Necludov în interpretarea cu adevărat realistă a artiștilor N. Comissarov și A. Popov.

In drama tatălui și a celor doi fii Necludov, autorii filmului au reușit să arate ceva mai mult decât numai decăderea și pieirea unei familii aristocratice sub presiunea unui puternic curent revoluționar. Regisorul și actorii au știut să demaște nu numai nimicnicia și ignoranța în materia luptei de clasă a bătrânului general țarist și a fiului său, ofițer din garda albă, ci să și arate toată mizeria ce caracterizează monarhia lui Nicolai II cu odiosul lui regim al călăilor venali.

Artistul Comissarov interpretează rolul unui om care, ca părinte nu e de fapt rău, un om care se străduiește să instaureze pacea în familia lui, care în orbirea lui, nici nu vede că familia lui nu mai există demult ca atare, că pământul arde sub picioarele ei. Acest sentiment de famil list fericit se împacă în el perfect cu cruzimea de jandarm și nu ne îndoim nicio clipă că acest bun tătic va ordona, fără să se gândească prea mult, ca sute de muncitori-revoluționari să fie spânzurați, în momentul în care puterea va fi în mâinile lui. In acelaș timp, el se ploconește înaintea militariștilor englezi și francezi, se înduioșează până la lacrimi de maimuțărelile prietenului său, principele Golițân și bolborosește ceva despre marea Rusie. Artistul a reușit să arate prostia și trivialitatea ca și cum acestea n'ar fi trăsături personale ale generalului Necludov, ci atributele istorice ale clasei care apune, — și aceasta constitue marele merit al lui Comissarov.

Nu mai puțin caracteristice sunt destinele celor doi fii ai lui Necludov, dintre care unul rămâne credincios acțiunilor tatălui său, iar al doilea își urmează drumul ales de el, legându-și definitiv soarta, înaintea morții sale tragice, de soarta clasei muncitoare.

Rolul lui Nicolai Necludov, comandantul fortăreții „Crasnaia Gorca", un călău sângeros, adept convins al gărzii albe, care se află în fruntea rebeliunii contrarevoluționare, este interpretat de artistul A. Popov. Acest rol pe care Vs. Vișnevschi l-a scris pe un ton violent și amenințător este bogat în culori puternice și ar fi putut să sugereze artistului o rezolvare foarte simplă. Dar Andrei Popov a ales o altă cale, mai justă, și a desvăluit personagiul nu cum era după formarea lui definitivă, ci în procesul desvoltării lui. El arată spectatorului trăsăturile respingătoare ale tânărului Necludov cu acea succesiune, care dă spectatorului posibilitatea să pătrundă adânc în personagiu, să lămurească spectatorului sensul intim al comportării omului.

Artistul E. Samoilov care interpretează rolul lui Alexandr Necludov, al celui mai mare dintre frați, rol care a fost poate cel mai puțin desvoltat dintre toate, câștigă totuși simpatia sinceră a spectatorilor, în două-trei scene în care desvălue soarta complicată plină de situații contradictorii a omului care s'a ridicat nu numai împotriva familiei sale, ci și împotriva clasei din care face parte.

O deosebită atenție merită munca artistului V. Chenigson care interpretează rolul spionului Daks. Fiind unul din importantele roluri din film, el a fost elaborat de către regisor și interpretat de către actor cu o adevărată măestrie.

Daks este un cameleon. El își schimbă de multe ori înfățișarea, dar cel mai mult apare ca marinar din flota Balticei, personagiul ales de el în activitatea lui de subminare în rândurile flotei. Artistul introduce într'un mod foarte chibzuit în acest joc dublu, extraordinar de autentic, al personagiului, numai o picătură de suspectă lipsă de veracitate, o picătură atât de neinsemnată, încât până și un om atât de inteligent și

de experimentat ca marinarul Sibaev, șeful serviciului secret al flotei, nu poate, până la sfârșit, să recunoască în el un dușman.

Scenele de întâlnire ale lui Șibaev cu Daks sunt realizate atât de către artiști cât și de către regisor cu o exactitate ireproșabilă și nu întâmplător sunt vizionate de spectatori cu emoție și îngrijorare. Dar în schimb, cât de mult jubilează spectatorii când dușmanul viclean și periculos este demascat și lichidat!

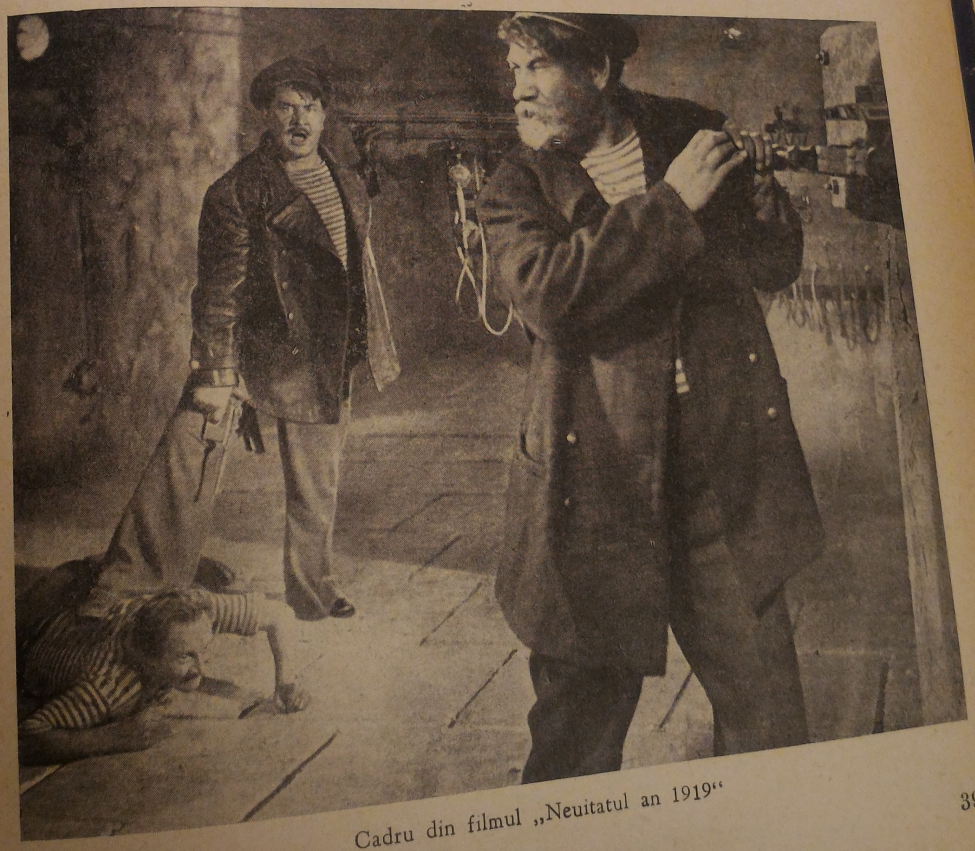
Sunt excelent interpretate personagiile semețului general Rodzenco, om cu apucături de brută-polițistă, în interpretarea artistului S. Luchianov, și al aghiotantului său un neamț viclean, în interpretarea artistului B. Bibicov. Cu o strălucită ironie își interpretează artistul M. Nazvanov micul rol al principelui Golițân, exroc monden.

In această galerie de dușmani a obținut o expresivitate excepțională artista Anghelina Stepanova care, de altfel, joacă pentru prima oară în cinematografie. Personagiul spioanei, madame Butchevici, în interpretarea ei, a fost reliefat cu o măestrie surprinzătoare, adevărat sculpturală. Este tipul unei femei care a renunțat pentru totdeauna la orice fel de iluzii și principii, al unei femei de un cinism total, gata să vândă totul și pe toți și care tremură totuși de frică să nu-și piardă trăsăturile exterioare ale unui om de salon din St. Petersburg.

Toate aceste personagii ale lumii vechi au fost, fără îndoială, reproduse de către regisor și interpreți nu fără rost. Oamenii sovietici, cresculți în idealurile luminoase ale umanitarismului proletar, sunt obișnuiți să vadă în om în primul rând tot ceeace e bun, demn, cinstit și uită câteodată despre lumea care a dispărut pentru totdeauna în țara noastră, dar care continuă să existe dincolo de hotarele ei.

Filmul ne dezvăluie fața dușmanului, ne arată cum sunt în realitate toți acești daxi și butchevici care nu numai că există și astăzi, ci sunt chiar finanțați în mod deschis de către imperialiștii americani.

Această parte a filmului are o mare însemnătate, dar se înțelege că nu aceasta este linia principală a filmului, pentru că filmul „Neuitatul an 1919" relatează în special despre forța invincibilă a poporului sovietic și despre înțeleptul ei conducător.



Cadru din filmul „Neuitatul an 1919"

Cadru din filmul „Neuitatul an 1919".

Vorbind despre popor care este reprezentat în film printr'o întreagă serie de personagii. trebue în primul rând să menționăm două roluri: rolul marinarului Sibaev și acela al logodnicii lui, Catia Danilova. Artistului B. Andreev care interpretează rolul lui Sibaev i s'a pus la dispoziție un material folositor, dar complicat, pentru că trebuia să se întoarcă aproape complet la personagii pe care nu odată le-a interpretat în rolurile precedente. Totuși, importanța rolului și voioiciunea cu care a fost scris de autor, au permis artistului să găsească multe trăsături noi în personagiul lui Sibaev.

Printre multe scene realizate la un înalt nivel profesional, Andreev are o scenă care impresionează cel mai mult și mai adânc. Marinarul Sibaev, învestit cu încrederea poporului, primește dela conducător o importantă însărcinare. Împreună cu detașamentul lui, nimerește în ambianța unui complot contrarevoluționar, n'are timp să ia măsurile necesare și cade prizonier al gardiștilor albi, răsculați. Numai un concurs fericit de împrejurări îl ajută pe Sibaev să scape de execuție și să se înapoeze la Petrogradul roșu.

Intâlnirea cu Stalin. Cu flanelă ruptă; plin de urme de bătăi, marinarul se înfățișează conducătorului. El ar vrea să explice totul așa cum s'a întâmplat, deoarece dacă te gândești bine, el nu are nici o vină. Dar nu găsește just ca el, luptător pentru cauza revoluției, să se justifice în fața conducătorului și să aștepte indulgență. In locul tuturor cuvintelor care se cer strigate în gura mare, el nu îngână decât:

— Ne-am... prostit — tovarășe Stalin.

Această minunată scenă semnificativă ne învață cum trebue să-și înțeleagă răspunderea față de revoluție orice membru al societății noastre, orice luptător... Această scenă este veridică și te înduioșează până la lacrimi.

Este deasemenea de neuitat scena în care, într'un subsol betonat al fortăreței răsculate se întâlnesc doi marinari. Unul dintre ei este Sibaev, minunat reprezentant al flotei roșii în Baltica, om format pentru lupte revoluționare; celălalt — un marinar din flota veche, pus de către „superiori", adică în cazul de față — de dușmani, să mânuiască întrerupătorul, având ordin ca zărind la un moment dat semnalul convenit, să arunce în aer fortăreața.

Acest moment de încordare din film captivează nu numai prin ascuțimea conflictului între subiecte, ci și prin jocul magistral al artiștilor B. Andreev și V. Mercuriev. Ei reușesc să redea spectatorilor în această scenă concentrată o întreagă furtună de gânduri și sentimente, în urma cărora logica revoluționară a lui Sibaev învinge logica vechiului funcționar.

In micul rol al Catiei Danilova artista M. Covaleva a desvăluit o mare și luminoasă dragoste pentru omul care pentru ea n'a fost numai iubitul, ci și forța, mândria, încrederea ei în victoria ce va veni. Pentru ea, om simplu cu suflet curat, Sibaev este inseparabil de revoiuție, de Stalin, după cum este inseparabil de Stalin întregul popor.

In filmul „Neuitatul an 1919" profunzimea temei s'a unit cu o formă artistică extrem de clară, accesibilă oricui și care impresionează pe oricine.

Vorbind despre marea expresivitate a tuturor părților filmului luate în parte, trebue să relevăm lucrarea excelentă a scenografului V. Capulnovschi care a știut să realizeze decoruri corespunzătoare ca volum și convingătoare din punct de vedere al exactității istorice. Operatorii L. Cosmatov și V. Nicolaev continuându-și tradiția de muncă dela filmul „Căderea Berlinului" au realizat acum noi succese atât în ce privește compoziția monumentală, cât și rezolvarea luminii în fiecare scenă.

Laude deosebite merită muzica compozitorului D. Sostacovici, muzica ce captivează literalmente dela primele acorduri ale uverturei și care se înalță până la extremă expresivitate în scenele de masă dela Petrograd și în scena de masă a debarcării.

Nu se poate trece sub tăcere nici lucrarea minunată a pictorilor de desen combinat, care îmbogățesc scenele de bătălii realizate de Ciaureli cu mare măestrie.

Este greu să precizăm însemnătatea filmului „Neuitatul an 1919". Acest film deschide înaintea spectatorului una din emoționantele pagini ale istoriei Partidului, ale istoriei Statului Sovietic. El ne bucură prin energia de care este plin, prin forța ideii cuprinse în el, prin expresivitatea plastică, prin bogăția și generozitatea creației actoricești — prin acea adevărată măestrie, care situează această realizare a artei cinematografice în rândurile celor mai bune realizări ale culturii noastre socialiste.

CARACTERUL SE DESVĂLUE ÎN CONFLICT

de A. ZARHI

VERACITATEA şi profunda oglindire a vieţii au fost totdeauna criteriul după care s'a determinat la noi valoarea unei opere de artă. Articolul din „Pravda" „Să lichidăm rămânerea în urmă a dramaturgiei" aminteşte odată mai mult oamenilor noştri de artă cerinţa primordială a partidului şi a poporului, anume aceea de a scrie adevărul.

Se înţelege că viaţa, neasemuit de bogată, complicată şi variată, nu se încadrează în scheme primitive, care nu au nimic comun cu adevărata artă. O adevărată operă de artă nu reduce viaţa la formule sărace, fie chiar juste în aparenţă, ci o desvălue în toată complexitatea ei, în desvoltare, în tendinţele ei, în originalitatea ei istorică. Conţinutul lăuntric al procesului de desvoltare îl constitue însă lupta dintre vechi şi nou, lupta dintre ceeace moare şi ceeace se naşte, lupta contrariilor.

Ciocnirile dintre caractere, bazate pe neînţelegeri în concepţii, ciocnirile dintre eroul desăvârşit şi eroul care nu e încă pe deplin desăvârşit, într'o operă fără conflict — oglindind realitatea în mod idilic şi prin aceasta sărăcind-o, — sunt lipsite de realism. Iată dece în scenariile şi piesele în care lipseşte un conflict adevărat eroii apar şi ei neverosimili, falşi. Conflictele dramatice se nasc în lupta încordată, ce are loc zi de zi în realitatea adevărată. Asemenea conflicte, găsindu-şi oglindirea artistică în scenariu îi determină veracitatea şi autenticitatea, prin urmare şi încrederea profundă a spectatorului în el. In asemenea conflicte caracterul eroilor se desvălue în adevărata sa profunzime şi ei apar în faţa spectatorului, nu ca oameni-scheme, ci ca oameni vii. Omul trebue examinat cu atenţie şi în felul acesta, dincolo de trăsăturile care apar mai viu şi mai clar, artistul va distinge întreaga complexitate a caracterului omenesc.

Să ne amintim de filmul „Ceapaev". Dacă examinăm conflictele din acest film, vedem că două din ele sunt clar şi precis exprimate. Primul este lupta lui Ceapaev împotriva colonelului albgardist Borozdin, şi al doilea, raporturile dintre Ceapaev şi comisarul Furmanov. In conflictul Ceapaev-Borozdin, primul apare ca purtătorul principiilor pozitive, iar al doilea al celor negative. Dar în conflictul Furmonov-Ceapaev nu ne mai putem folosi de aceste definiţii; aci nu se mai potriveşte schema scolastică a luptei dintre „ceeace este bun şi ceeace nu este încă pe deplin bun", fiindcă este imposibil de a încadra în scheme ceeace constitue elementul cel mai important, cel mai valoros şi mai interesant în eroul unei opere dramaturgice, şi anume desvoltarea lui, originalitatea lui individuală, caracterul lui unic.

Farmecul nepieritor, vigoarea, puterea de convingere a personagiului lui Ceapaev creat în film, succesul uriaş de care filmul se bucură în sânul poporului, sunt determinate în mare măsură de faptul că filmul oglindeşte realitatea de odinioară, complexă şi contradictorie, şi desfăşoară caracterul eroului în toată originalitatea lui.

Nu e vorba nici de faptul că spectatorul vede cum învinge Ceapaev în sine unele trăsături anarhice, încrederea prea mare în sine, cum începe să înţeleagă însemnătatea disciplinei. Mult mai important este că spectatorul simte — şi aceasta este ceeace îndrăgeşte el mai mult în figura eroului principal — cum creşte conştiinţa revoluţionară a lui Ceapaev, cum se formează în el revoluţionarul.

Dar asta nu se produce în mod paşnic, fără conflicte, ci se obţine în luptă. Pentru conştiinţa politică a lui Ceapaev luptă partidul şi Furmanov, trimisul partidului. Şi Ceapaev însuşi, luptă pentru propria sa desăvârşire.

Ceapaev nu apare în film dela început ca un erou definitiv format lipsit de defecte, de acţiuni nechibzuite. In film se arată cum setea de dreptate, setea de a transforma viaţa, capătă claritatea proprie concepţiei revoluţionare despre lume, cum spiritul lui de revoltă capătă forma proprie concepţiei revoluţionare despre lume, — cum revoluţia înobilează omul, cum îl înalţă până la eroism.

Filmul ar fi lipsit de profunzime şi veracitate dacă în el nu s'ar releva această creştere a omului, dacă eroii lui nu ar fi arătaţi în luptă, în desvoltare.

Vreau să dau un exemplu din practica mea personală. Lucrul cel mai simplu ar fi fost să reduc conflictul din filmul „Deputatul de Baltica" la lupta dintre profesorul Polejaev şi profesorii reacţionari, la lupta savantului revoluţionar împotriva savanţilor contra-revoluţionari Dar o asemenea ciocnire nu poartă încă în sine un conţinut istoric suficient de concret. Personagiul profesorului Polejaev trebuia desvăluit tocmai ca deputat de Baltica, relevată în el legătura dintre ştiinţă şi popor, dintre savant şi revoluţie, arătându-se aceste lucruri în condiţii istorice concrete.

Mediul în care a crescut Polejaev, educaţia, obiceiurile, legăturile lui prieteneşti, toate acestea parcă îl împingeau pe erou să se aşeze de cealaltă parte a baricadei. Şi problemele scenaristului, regisorului şi actorului s'au dovedit mai complicate, mai grele şi, dacă putem spune aşa,

mai amănunțite decât conflictul dintre revoluție și contrarevoluție în limitele cadrului restrâns al locuinței profesorului. Trebuia oglindită lupta, nu numai în ambianța exterioară, dar și înlăuntrul eroului, trebuia oglindit felul nou în care acesta se reconsideră pe sine și propria-i viață.

N'am intenționat, desigur, să arătăm un intelectual lipsit de voință și stăpânit de îndoieli. Tinerețea nestăvilită a spiritului, cinstea, principialitatea și talentul îl duc pe Polejaev la comuniști. El n'are îndoieli asupra dreptății cauzei măreție a revoluției proletare și nici șovăeli de intelectual. Nimeni dintre foștii lui prieteni nu-l poate face să se abată dela drumul ales. Și el se ridică împotriva profesorilor sabotori dela universitate. Dar lupta lui împotriva foștilor săi tovarăși este întrucâtva și lupta împotriva propriilor sale deprinderi, și, ceeace este foarte important, este lupta împotriva propriei sale bătrâneți. In ceasurile grele de singurătate și neliniște pentru soarta cărții lui, simte cum îl apasă bătrânețea și slăbește sub povara anilor. Și acestea trebuie deasemenea să le învingă în el

Stanislavschi ne învață că arta are nevoie de claritatea absolută a așa numitelor „împrejurări propuse"... Aceasta înseamnă că personagiul trebue să fie construit în conformitate cu adevărul împrejurărilor și adevărul psihologiei. Aceasta înseamnă că personagiul artistic al artei realiste este concret în cel mai înalt grad.

Partidul bolșevic l-a ajutat pe Polejaev să înțeleagă sensul și importanța lucrării sale, și mulțumită acestui fapt el a ieșit învingător din lupta pe care a purtat-o. Astfel, adevărul concret al împrejurărilor propuse și adevărul sensațiilor lăuntrice, au ajutat, cred, să se ducă în fața spectatorului marea idee care se află la baza scenariului „Deputatul de Baltica".

Pentru a desvălui personagiul eroului unei opere, nu e suficient să arătăm că acest om este bun sau rău. Trebue să-l arătăm într'o luptă autentică luată din viață, într'un conflict real, în care pot fi desvăluite profund motivele lăuntrice ale comportării acestui om, proprii lui, în care poate fi oglindită viața lui, adică viața personagiului. „Dramatismul nu constă numai în dialog, ci în influența vie, pe care o exercită cei ce vorbesc unul asupra celuilalt. Dacă, de pildă, doi oameni discută despre un subiect oarecare în contradictoriu, desigur că aci nu este vorba nici de o dramă și nici măcar de un element dramatic; când însă cei care discută, doresc să obțină un ascendent unul asupra celuilalt, se străduesc să apese pe anumite laturi ale caracterului, sau, să atingă coardele slabe ale sufletului și când, în urma acestui lucru, caracterele lor se manifestă în discuție, iar sfârșitul discuției creează alte raporturi între ei — „aceasta este un fel de dramă" — scrie V. G. Belinschi.

In filmul „O vară îmbelșugată" presonagiile sunt foarte exact plasate. Spectatorul vede cum ele muncesc, cântă, iubesc și se ceartă — pare-se... Dar poate, tocmai pentrucă cearta lor este numai aparentă, noi nu aflăm aproape nimic despre eroii filmului, ci ei apar ca personagii lipsite de individualitate, de caracter.

Se întâmplă însă că în urma desvăluirii exterioare insuficient de adâncă a personagiului — conflictul să fie prea puțin relevat. Și acest lucru face personagiul și conflictul schematic, lipsit de viață.

In filmul „Grăuntele prețios" figura secretarului Comitetului Raional de Partid a fost concepută ca figura educatorului și organizatorului de masse, ca figura conducătorului de partid. Dar în film acest personagiu este lipsit de un caracter definit, de calități și însușiri omenești definite... In desfășurarea acțiunii el dă numai indicații, face morală. In consecință personagiul este unilateral, abstract, o schemă a unui conducător de partid.

Același lucru se poate spune și despre personagiul tinerei ziariste Tania Uvarova. Evoluția ei morală, transformarea ei, caracterul ei rămân nedesvăluite în film. Vedem numai rezultatul. Astfel, conflictul între ceeace este înaintat și ceeace este înapoiat, lupta între vechi și nou în conștiința oamenilor, nu sunt desvăluite în toată plenitudinea în caracterele personagiilor și în situații dramatice de un profund realism.

Asemenea fenomene se datorează faptului că eroii sunt priviți numai în raport cu profesia lor. Acest lucru nu face oare ca în locul eroilor adevărați ai realității noastre, oameni plini de idei și sentimente, să apară în fața spectatorilor fotocopiile lor palide? Adesea întâlnim în filmele noastre oameni ce poartă titlul de stahanovist, de inginer sau secretar al comitetului raional, fiind înzestrați chiar cu trăsături proprii profesiei lor, dar în schimb sunt lipsiți de individualitate, de viață proprie. In asemenea eroi spectatorul nu are încredere, și pentru motivul că psihologia acestor eroi nu este desvăluită.

Vorbind despre psihologie, am în vedere psiholgia omului sovietic sănătos, care posedă o inteligență înaltă și o structură sufletească bogată, ce nu poate fi proprie omului din lumea burgheză. Desvăluirea de către arta noastră a lumii interioare a omului sovietic, face deosebit de clară, deosebit de simțită întreaga măreție a transformării conștiinței oamenilor din societatea sovietică. Cei din „Tânăra Gardă" de A. Fadeev, colhoznicii din „Secerișul" de G. Nicolaeva, muncitorii din „Jurbinii" de V. Cocetov, — sunt figuri de creatori și transformatori ai vieții. In aceste opere de artă omul există nu ca un simbol al funcției pe care o are în producție și nu ca un purtător al unei trăsături caracteristice, care determină toată comportarea lui; în fața noastră se desvălue în mod multilateral caractere omenești, năzuințele lor tainice și aceasta dă personagiilor o uriașă forță de convingere.

Și într'un personagiu pozitiv se mai pot as-

cunde trăsături de înapoiere, de egoism, etc. Trebue să arătăm felul în care elementul înaintat, puternic şi inteligent din om, învinge elementul nedemn, umilitor, care îl trage înapoi.

Menirea artistului sovietic „inginer al sufletelor omeneşti" constă tocmai în construirea sufletului omenesc, înobilarea, purificarea şi perfecţionarea lui. Iar pentru aceasta artistul trebue să-l cunoască, să-l iubească, să-l înţeleagă şi să ştie să-l arate.

Prezentarea eroilor prin prizma profesiei se manifestă nu numai în filmele cu teme actuale ci şi în filmele istorico-biografice. Arta de a zugrăvi personagiile istorice a atins un nivel foarte înalt în cinematografia sovietică. Dar unele dintre filmele noastre istorico-biografice acordă prea puţină atenţie luptei activiştilor înaintaţi ai ştiinţei, ai literaturii şi artei pentru ceeace este nou, înaintat, progresist, şi prea puţină atenţie individualităţii şi psihologiei eroului.

Să luăm de pildă, figurile lui A. Popov sau N Jucovschi din filmele consacrate lor. Marii inventatori ruşi şi savanţii progresişti, trăind sub jugul regimului ţarist se aflau în mod firesc în opoziţie. Şi Popov şi Jucovschi ca şi mulţi alţi oameni valoroşi din Rusia, au pornit pe calea luptei împotriva forţelor reacţionare, care tindeau să înăbuşe orice ideie rusă înaintată, fie din domeniul social, fie din cel ştiinţific. In film însă, soarta lui Popov şi Jucovschi este prezentată în afara caracterului concret istoric şi psihologic. De aceea caracterele eroilor sunt sărăcite, nu sunt reliefate, sunt inexpresive. Şi doar sunt oameni diferiţi, fiecare dintre ei are biografia sa proprie, caracterul său, gândurile sale, calea sa...

Aci nu este vorba de a se scoate în relief faptele intime din viaţa unui asemenea erou. Ceea ce este mai important şi mai interesant în el este ceeace constitue scopul vieţii lui şi anume. lupta, trăirile lui, legate tocmai de acest scop; deci lupta, trăirile lui, trebue să fie desvăluite în mod veridic şi convingător, fiindcă filmul este consacrat unui anumit scop pe care şi l-a propus acest om şi nu scopului în general. Filmul a fost doar consacrat inventatorului radioului, iar nu invenţiei radio-ului, a fost consacrat savantului care a găsit şi a elaborat principiile ştiinţifice ale sborului, iar nu descoperirii aerodinamicii. Şi prin urmare, omul, lupta lui, caracterul lui, trebue să stea în centrul filmului. Nerespectarea celor spuse mai sus, constiute după părerea mea o lipsă a acestor filme bune şi folositoare care au la bază o ideie justă şi rodnică.

Dramaturgia filmului trebue să aibă posibilitatea de a reda nu numai conţinutul scenei, ci şi starea psihologică lăuntrică a eroilor. Dacă aceasta lipseşte, baza dramaturgică a filmului nu va fi desăvârşită şi prin urmare, nici munca regisorului şi actorului nu va fi desăvârşită.

In legătură cu aceasta, iau ca exemplu descrierea sosirii lui Cutuzov pentru trecerea în revistă a regimentului, din romanul „Război şi pace" a lui Lew Tolstoi.

— „Dr-rr-epţi! — strigă comandantul regimentului cu o voce plină de entuziasm, voce care-ţi zguduie sufletul, în acelaş timp însă severă faţă de regiment şi cordială faţă de superiorul său care se apropie".

Tolstoi desvălue astfel într'o singură frază diferite aspecte ale comportării unui om faţă de el însuşi, de regiment şi de superior.

In unele scenarii, dacă eroul spune „drepţi" acest cuvânt exprimă numai o comandă şi nimic mai mult. El nu ascunde nici un al doilea nici un al treilea sens. Poţi împodobi scenariul cu oricâte zicale din Dale şi Mihelson, dar dialogul eroilor nu va deveni mai viguros şi mai expresiv. Şi câtă bucurie ai, când datorită oglindirii veridice a realităţii, datorită faptului că ai prins întregul ei sens şi ai exprimat în mod viu conflictul — cel mai obişnuit cuvânt răsună ca un acord de sentimente şi de idei diferite, asemenea cuvântului „drepţi" a lui Tolstoi.

Aceste reflecţii îmi sunt sugerate de practică: practica regiei în cinematografie, practica muncii cu actorii, practica muncii la scenarii.

Scenariul este baza filmului. El determină şi structura muncii regisorului şi structura interpretării actoriceşti.

Se reproşează unor regisori că aduc modificări scenariului. Aceste modificări intervin adesea pentrucă regisorul, legat direct de actor care este interpretul viu al concepţiei dramaturgului — simte în mod deosebit slăbiciunea conflictului, „sărăcia" caracterelor, insuficienţa vitalitate şi profunzime a personagiilor. Aceste intervenţii în scenariu nu sunt întotdeauna folositoare; cred însă că fiecare regisor ar fi bucuros să realizeze scenariul aşa cum l-a primit. Pentru acest lucru, în scenariu trebue să fie profund oglindite conflictele vieţii, trebue să fie bine chibzuite toate verigile subiectului şi caracterele luate în desvoltarea lor; în el trebue să se găsească acea îmbinare a ideii generale cu expunerea ei concretă, acea trăsătură caracteristică unică a unei adevărate opere de artă.

Cu cât scenariul este mai aproape de realitate cu cât sunt mai complexe personagiile, cu atât mai multe asociaţii de idei se nasc la regizor şi actor, cu atât mai mare este impresia care ţi-o face personagiul, cu atât mai multe gânduri şi sentimente trezeşte filmul în spectator.

Articolul din „Pravda" — „Să lichidăm rămânerea în urmă a dramaturgiei" exprimă marea cerinţă principială a partidului şi poporului ca arta cinematografică şi arta teatrală, să fie întotdeauna cu adevărat veridică, profundă curajoasă şi convingătoare.

(Din „Sovetscoe Iscusstvo" Nr. 49/1952)

ИСКУССТВО КИНО

„ARTA CINEMATOGRAFICĂ" Nr. 6

O parte însemnată a materialelor publicate în acest număr tratează despre importanta problemă a ridicării nivelului ideologic şi artistic al scenariilor cinematografice, în lumina articolului redacţional al ziarului „Pravda" din 7 Aprilie 1952.

„Teoria lipsei de conflict", care a găsit adepţi şi în cinematografie, duce la o reprezentare idilică a vieţii. Autorii unor scenarii şi filme ca „O vară îmbelşugată" uită prima cerinţă a artei realismului socialist care cere oglindirea veridică multilaterală şi profundă a vieţii în desvoltarea ei revoluţionară. Acest lucru cere la rîndul său priceperea de a zugrăvi în aşa fel caracterul eroului, încât el să aibă o integritate artistică organică. O operă de artă cinematografică, veridică, convingătoare şi expresivă, se poate realiza numai reproducând bogăţia lumii spirituale a omului sovietic, fără a rupe activitatea lui socială şi în producţie de viaţa personală, arătând atât laturile puternice cât şi cele slabe ale naturii omeneşti.

Planul tematic pe 1952 şi 1953, întocmit de Ministerul Cinematografiei U.R.S.S. şi Uniunea Scriitorilor Sovietici, prevede realizarea a 127 de scenarii. El acordă o atenţie deosebită temelor actuale, operelor despre oamenii marilor construcţii ale comunismului, despre clasa muncitoare, despre oamenii muncii din satul colhoznic, despre intelectualitatea colhoznică, despre lupta pentru pace şi demascarea lagărului imperialist. Planul prevede deasemenea realizarea a 24 de scenarii pentru filme de comedie, de aventuri, sportive şi de copii. O atenţie mare se acordă temelor din istoria partidului şi celor istorico-biografice. Se vor transpune pe ecran opere ale scriitorilor clasici ai literaturii ruse: Gogol, Turgheniev, Ostrovschi, Cehov, Gorchi. In munca de realizare a scenarilor au fost atraşi scriitori cu experienţă şi un număr mare de tineri autori, mai ales dintre absolvenţii facultăţii de scenarişti a Institutului de Cinematografie.

In articolul *„Despre conflictul în scenarii"* N. Criucecinicov arată că dramaturgul cinematografic nu trebue să caute un conflict interesant în sine, ci un asemenea conflict care să corespundă în întregime concepţiei ideologice a operei şi să servească drept factor motor pentru desfăşurarea evenimentelor dela început şi până la sfârşit. Lipsa unui conflict dramatic care să fie judicios rezolvat în scenariu pune pe regisorul filmului şi întregul colectiv de creaţie în situaţii extrem de dificile. In cinematografie, aşa numita lipsă de conflict este însoţită deobicei de lipsa de idei, apolitism, inacţiune şi contemplare pasivă.

Intr'o operă dramatică, conflictul se exprimă totdeauna prin ciocnirea personagiilor. Sub conflict dramatic se înţelege reflectarea plastică a contradicţiilor obiective, ale vieţii întrupate în acţiunea personagiilor. In dramaturgie rezolvarea acestor contradicţii trebue să fie la fel de variată ca şi în viaţă. In dramă nu este de ajuns să punem faţă în faţă caractere, fie ele chiar veridice, ci trebue să le arătăm în acţiune, adică angrenate în conflicte. Caracterele personagiilor trebue să corespundă ciocnirilor dramatice — numai în felul acesta se pot desvolta şi rezolva conflictele. Cu cât conflictul este mai adânc şi mai convingător, cu atât mai multilateral, mai viguros şi mai veridic este personagiul.

Unul din mijloacele importante ale luptei pe care arta o poartă împotriva a tot ceeace e conservativ, inert şi înapoiat, este crearea personagiului eroului pozitiv. Batmanov în filmul „De parte de Moscova" Vereischi în filmul „Judecata Onoarei" şi alţii, ştiu nu numai să scoată la iveală lipsurile, dar şi să dea singuri modele de morală comunistă, de atitudine nouă faţă de colectiv, muncă şi familie.

In munca lui creatoare dramaturgul cinematografic trebue să se orienteze spre filme combative, pline de acţiune ca „Ceapaev", „Jurământul", „Tânăra Gardă" „Cavalerul Stelei de Aur", „Neuitatul an 1919" şi altele care înfăţişează pe oamenii sovietici în lupta lor înflăcărată şi îndârjită împotriva a tot ceeace împiedică marşul triumfal al comunismului.

Sub rubrica „Scenarii literare' redacţia publică sfârşitul scenariului literar *„Docuceaev"* de *N. Figurovschi* despre marele savant rus agrobiolog V. V. Docuceaev.

Deasemenea, se publică în întregime scenariul literar *„Viaţa lui Andrei Svetov"* scris de *Constantin Simonov şi Zahar Agranenco* cu participarea regisorului L. Lucov. Scenariul, a cărui acţiune se desfăşoară din 1935 până în zilele noastre, tratează despre viaţa unui muncitor feroviar, ajuns din simplu mecanic de locomotivă directorul uneia din cele mai mari linii de cale ferată din U.R.S.S.

Articolul *„Dramaturgia şi măestria actorului"* semnat de *Serafima Birman*, artistă a poporului din R.S.F.S.R., tratează în lumina învăţăturii lui Stanislavschi problema dramaturgului şi a actorului. Stanislavschi priveşte creaţia actorului şi a dramaturgului într'o unitate indestructibilă, în interdependenţă. Numai contopindu-şi într'un singur tot năzuinţele, dramaturgul şi actorul pot să cucerească pe deaîntregul atenţia spectatorului. Dramaturgul, regisorul şi actorul sunt aliaţi în lupta pentru valoarea ideologică socială şi artistică a operei respective.

„Noi actorii, — arată Serafima Birman, — cerem dramaturgilor noştri opere care să ne ajute să creştem atât ca artişti cât şi ca oameni, opere cu al căror ajutor să putem instaura astăzi în realitate şi în om tot ceeace, după convingerea noastră, trebue să fie... Noi iubim tinerele şi puternicele mlădiţe ale noilor trăsături din caracterul omului sovietic, noua atitudine creatoare faţă de muncă, noile forme de raporturi ale oamenilor sovietici, cultivate de orânduirea socialistă. Noi le vedem în viaţă, voim oglindirea lor în piese şi noi înşine dorim toate acestea".

Sarcina principală a dramaturgiei este de a ajunge la o adevărată asemănare cu realitatea. Dramaturgul, inginerul sufletului omenesc, trebue să determine cu precizie motivele şi imboldurile tuturor acţiunilor lăuntrice ale fiecărui personagiu. Dramaturgul este dator să cunoască subtextul fiecărei replici a oricărui personagiu, să cunoască toate sinuozităţile inimii lui, să pătrundă în toate ungherele creerului său. Numai atunci poate actorul să descopere subtextul, să pătrundă problema de voinţa a personagiului, când partitura de voinţă a fiecărui personagiu din piesă şi scenariu a fost determinată de dramaturg.

Actorul nu trebue să născocească subtextul, ci este dator să-l descopere în piesă sau scenariu, şi să urmeze linia vieţii rolului său, trasată de către autor.

Problemei importante a ecranizării operelor dramatice este închinat articolul *„Piesa şi scenariul"* scris de regisorul *V. Petrov,* artist al poporului din U.R.S.S. — Analizându-şi amănunţit munca pentru ecranizarea comediei lui N. V. Gogol „Revizorul", Petrov arată că încercările sale de a merge pe cele două căi cunoscute de transpunere pe ecran a operelor dramaturgice şi anume prescurtarea operei şi filmarea spectacolului teatral, s'au dovedit inacceptabile. Acest lucru le-a făcut să se oprească la o altă soluţie. A studiat mai întâi temeinic textul comediei şi a vizionat numeroase spectacole de teatru cu această comedie, apoi a început să scurteze cu foarte multă băgare de seamă textul, până ce metrajul lui a ajuns la mărimea unui film obişnuit. După ce a întocmit în felul acesta textul scenariului, a transferat acţiunea, aproape fără să turbure ordinea tablourilor piesei, din decorurile celor două încăperi în care se desfăşoară deobicei comedia pe scenă, într'o serie de alte decoruri asemănătoare, iar fiecare tablou, acum episod, apare mai ascuţit, mai expresiv şi mai cinematografic.

Pregătirea tinerelor cadre de creatori atrage din ce în ce mai mult atenţia opiniei publice sovietice fapt care se vădeşte în articolele publicate în ultimul timp. Acestei probleme îi este consacrat şi articolul lui *I. Lipschi, „Despre pregătirea cadrelor de creatori la Institutul Unional de Cinematografie"*, care examinează pe scurt modul cum decurge pregătirea viitorilor regisori în atelierele de creaţie. In timpul primilor trei ani se studiază cursul general „Bazele regiei cinematografice", sub conducerea maestrului care se află în fruntea atelierului respectiv. In semestrele cinci şi şase se studiază paralel regia filmului ştiinţifico-popular şi a celui documentar. La sfârşitul semestrului şase, fiecare student în conformitate cu dorinţa şi aplicaţiile lui, precum şi cu cererea de specialişti corespunzători, se ataşează pe lângă un atelier anumit: de film artistic, ştiinţifico-popular sau documentar. Important este de relevat că în atelierele de creaţie se acordă o foarte mare atenţie muncii regisorului cu actorul, care începe din anul 1.

Autorul consideră că nu este necesar să se înfiinţeze ateliere de creaţie universale, după modelul echipelor de filmare, în care să fie reprezentate toate cadrele de creatori pe care le pregătesc facultăţile Institutului. In general, legătura între studenţii diferitelor specialităţi se poate stabili începând în anii 3 şi 4, în perioada pregătirii lucrărilor de an care se filmează pe peliculă. Legătura cea mai strânsă între toate specialităţile se poate realiza la pregătirea lucrărilor de diplomă, precum şi a almanahului cinematografic. Coordonarea muncii facultăţilor de creatori trebue să fie oglindită în indicaţii metodice cu privire la programele disciplinelor speciale, în special la măestria regisorului, scenaristului, actorului, operatorului şi scenografului.

Institutul de Cinematografie are însă şi o serie de lipsuri: candidaţii pentru facultăţile de regisori, actori şi scenarişti, nu sunt selecţionaţi cu destulă severitate şi obiectivitate, studioul cinematografic al Institutului nu este în stare să asigure în întregime efectuarea lucrărilor practice ale studenţilor, nivelul muncii politico-educative în rândurile studenţilor este încă scăzut, deasemenea un punct slab în munca institutului rămâne munca de cercetare ştiinţifică. Măsurile elaborate de Ministerul Cinematografiei U.R.S.S. pe baza hotărîrii adoptate de consfătuirea tinerilor creatori din cinematografie nu sunt îndreptate asupra schimbării sistemului de instruire şi educare a cadrelor în Institutul de Cinematografie, ci asupra justei lor folosiri în producţie.

Sub rubrica *„Dincolo de hotare"* redacţia publică articolul lui *A. Sobolev „Naşterea cinematografiei româneşti"* care prezintă în mod succint evoluţia cinematografiei noastre naţionale începând cu anul 1948, anul naşterii cinematografiei noastre, când au fost naţionalizate toate cinematografele şi întreprinderile cinematografice. După ce analizează pe scurt realizările cinematografiei noastre în domeniul producţiei de film şi al cineficării, autorul relevă că desvoltarea rapidă a tinerei arte cinematografice româneşti n ar fi fost posibilă fără ajutorul frăţesc pe care acordă cinematografia sovietică.

ȘTIRI

U. R. S. S.

LA MINISTERUL CINEMATOGRAFIEI U.R.S.S.

Un nou film pentru copii. La Ministerul Cinematografiei U.R.S.S. a avut loc vizionarea noului film artistic pentru copii „Pahta-oi". Această interesantă poveste cinematografică arată tinerilor spectatori ce ioloase aduce bumbacul. Autorii scenariului sunt: V. Victovici, M. Cariucov, regisor — realizator — C. Iarmatov, operatori — M. Cariucov, M. Crasnianschi, V. Morozov; scenografi — V. Simcenco, V. Eremian, N. Rabinovici, G. Comarov; compozitor — G. Mușel. Producția studioului cinematografic din Taschent.

Pregătirea filmelor de știință popularizată. Planul tematic pe 1953-1954 privind producția filmelor de știință popularizată prevede realizarea de- filme variate ca temă și gen. Spre deosebire de anii trecuți, când scenariști și regisorii au acordat o atenție deosebită în special realizării filmelor cu teme de biologie, în planul 1953-54 figurează numeroase teme din domeniul fizicii, astronomiei, chimiei, medicinei, geografiei; un loc important este rezervat artelor plastice.

In planul pe 1953 sunt prevăzute în total 19 filme a căror lungime variază între 1—6 acte, 24 de jurnale „Știința și tehnica" și „Noutățile agriculturii".

Pentru anul viitor sunt prevăzute următoarele filme de știință popularizată: „In nucleul materiei" — despre bazele fizicii atomice și structura materiei. Filmul „Povestea unui uriaș al pădurii" va face cunoscut spectatorilor interesante experiențe obținute în domesticirea cerbilor și folosirea lor ca animale de muncă și de transport. Filmul „In taiga din Usuri" va fi consacrat regiunei Usuri și vânătorilor de animale sălbatice din Extremul Orient.

In plan sunt deasemenea prevăzute filmele „Uralmaș", „Metalurgiștii din Magnitogorsc", „Electronica", „Astronomia în slujba științei" și altele.

Printre filmele consacrate activiștilor proeminenți în artă se pot menționa filmele: „Andrei Rublev", „Creația lui Perov", „Pictorul V. A. Serov", „Arhitectul Alexei Șciusev".

Planul pe 1954 prevede realizarea unei serii de variate filme de știință popularizată. „Povestea metalului" face cunoscută spectatorilor bazele fizico-chimice ale procesului obținerii fontei și oțelului, și munca metalurgiștilor sovietici — muncitori de furnale, oțelari, laminori. Filmul „Piatra soarelui" relatează despre originea huilei, despre cele mai noi metode de extracție, precum și despre întrebuințarea acestui prețios și folositor minereu. Filmul „Vânătorii de animale sălbatice" ne vorbește despre vițejii vânători sovietici, care „vânează fără pușcă", — arătându-ne cum se prind animalele sălbatice pentru grădinile zoologice și pentru scopuri științifice. Filmul „Vrăjitorii zilelor noastre", arată realizările chimiei în patria socialismului. și felul cum savanții ruși Butlerov, Favorschi, Lebedev, Zelinschi și alții au pătruns în taina structurii substanțelor. In filmul „Dușmani și prieteni" vor fi arătate realizările științei sovietice în folosirea diferitelor specii de insecte pentru stârpirea dușmanilor ogoarelor și livezilor. Filmul „Substanța vie" este dedicat lucrărilor eminentei savante O. B. Lepeșinscaia.

S'a propus Direcției generale a producției filmelor didactice și de știință popularizată să asigure autorilor consultații științifice, atât în procesul muncii la scenariile literare, cât și în perioada de producție a filmelor.

Noi filme documentare. — Pe ecranele Uniunii Sovietice a apărut un nou film documentar în culori „Moldovia Sovietică" realizat de studioul „Lenfilm". Filmul arată munca creatoare plină de bucurie a oamenilor din „Moldovia Sovietică și dorința lor arzătoare de a mări bogățiile ținutului lor natal și de a aduce un aport în construcția comunismului.

Autorul scenariului și al comentarului este I. Heifit. Scenariul este scris în colaborare cu I. Voronin. Filmul a fost realizat de regisorii I. Heifit și C. Derevenschi și de operatorii E. Șapiro și A. Vâsoiev. Muzica a fost compusă de G. Ustvolscaia.

★

La 27 Iulie 1952 — Ziua inaugurării solemne a Canalului Volga-Don „V I. Lenin" au fost terminate luările de vederi pentru filmul documentar consacrat primei construcții staliniste a comunismului.

Timp de aproape doi ani operatorii Studioului Central de filme documentare B. Nebâlițchi, E. Efimov și E. Lozovschi, operatorul de sunet C. Nichitici, sub conducerea regisorului F. Chiselev au filmat mersul lucrărilor celei mai mari construcții a epocii staliniste.

Un număr special al jurnalului de actualități „Noutățile zilei" a fost consacrat solemnității inaugurării canalului Volga-Don „V. I. Lenin". Operatorii V. Statland, E. Efimov și P. Oprâșco au filmat pentru acest jurnal meetingul din orașul-erou Stalingrad, sosirea la serbare a eroilor solemnității — constructori ai Canalului, a oaspeților dela orașe și sate precum și a reprezentanților din țările de peste hotare. Operatorii au filmat deasemenea acostarea la țărmul Stalingradului a primelor vase în frunte cu motonava „I. V. Stalin".

In acelaș timp aparatele de luat vederi ale operatorilor A. Borontov și B. Nebâlițchi au filmat meetingul dela hidrocentrala Timleansc și serbările populare care s'au desfășurat la Timleansc și la stanița Novo-Timleansc.

In aceiași zi operatorul I. Panov a filmat la Moscova, în portul Himchin, plecarea în primul raid a motonavei „Republica Sovietică" pe itinerariul Moscova Rostov pe Don; iar operatorul V. Pridoroghin plecarea dela debarcaderul portului Rostov spre Moscova a motonavei „Alexandr Radișcev". In curând această producție cinematografică va apare pe ecranele țării.

★

Studioul Central de filme documentare a fixat pe peliculă sărbătorirea Zilei Flotei Aeriene a U.R.S.S. pe aerodromul Tușino.

Operatorii V. Frolenco, H. Soloviov, E. Iatim, L. Maximov. I. Leongardt și I. Filatov au filmat măiestria piloților Asociației Voluntare Unionale pentru sprijinirea armatei care a făcut o demonstrație de pilotaj în grup, pilotând avioane și planoare.

Documentariștii din Moscova, sub conducerea regisorului V. Boicov și a operatorului M. Oșurcov vor realiza un film de lung metraj în culori, consacrat sărbătoririi aviației staliniste.

R. CEHOSLOVACĂ

In studiourile cehoslovace se lucrează un nou film biografic „Anii tinereții" consacrat lui Alois Jirasek, clasicul romanului istoric cehoslovac, în a cărui opere și-au găsit expresia tradițiile progresiste ale istoriei națiunii cehoslovace. Filmul redă anii de tinerețe ai scriitorului — anii de studențe dela Litomysl și primele sale încercări literare. Este realizat de regisorul Vaclav Erska. Rolul lui Jirasek este interpretat de Eduard Cupak. Celelalte roluri ale filmului sunt interpretate de Wladimir Salac, Karel Dohnal, Jaroslav Vojta, Natașa Tanska, etc. Fotografia de Ferdinand Pecenka. Muzica de Zbynek Vastak.

Filme de știință popularizată. — La studioul cehoslovac de filme de știință popularizată se lucrează la filmul de scurt metraj „Mecanizarea minelor" care prezintă noile mașini menite să ducă la ridicarea productivității muncii. Filmul este realizat de Frantisek Lukas.

O serie de filme și-au pus ca sarcină să popularizeze

cele mai înalte forme de muncă din diferite ramuri ale industriei. Astfel trei filme realizate de Josef Vacha în studiourile din Gottwald, sunt consacrate diferitelor metode de sudură.

Alte filme sunt consacrate problemelor agriculturii. Filmul „Antetrupița" realizat de Ladislav Rychman arată agricultorilor noile metode sovietice de a ara pământul.

R. P. UNGARĂ

„Lupta în plină pace" este primul film ungar de lung metraj, consacrat vieții Armatei populare ungare. După cum arată și titlul, acțiunea filmului se desfășoară în timp de pace. Filmul arată forța uriașă a Armatei populare ungare care apără pacea și libertatea Ungariei, precum și legătura de prietenie dintre armată și poporul muncitor.

Scenariul — Peter Halasz; regia — Victor Gertler; fotografia — Istaván Pastor; decorurile — Jozsef Pán laureat al premiului Kossuth; muzica — György Ranky, laureat al premiului Erkel. Rolurile principale sunt interpretate de tinerii artiști Adam Szirtés și Tibor Molnár.

La Budapesta a avut loc deschiderea festivă a primului cinematograf stereoscopic din țară. Metoda de producție și de proecție a filmelor în relief a fost elaborată în Ungaria de operatorul Felix Bodrássy în urma unei studieri adânci a experienței cinematografiei stereoscopice sovietice. Pe ecranele primului cinematograf stereoscopic din Ungaria, rulează filmul „Examenul artiștilor" și filmele în culori „O excursie în parcul zoologic" și „Parada de 1 Mai 1952 la Budapesta".

R. P. ALBANIA

De curând a avut loc deschiderea festivă a studioului „Noua Albanie", primul studio cinematografic din țară. Studioul va produce anual 22 de jurnale de actualități, 2 filme documentare de lung metraj, va dubla filme în limba albaneză și va face subtitlurile și copiile filmelor documentare și artistice aduse de peste hotare. Construit în decurs de un an, acest studio este una din cele mai mari construcții ale primului plan cincinal din Albania. Pentru construirea lui Uniunea Sovietică a acordat un mare ajutor material și tehnic.

La deschiderea festivă a studioului „Noua Albanie" au luat parte reprezentanții partidului și guvernului, oameni de artă și cultură, reprezentanții diplomatici ai U.R.S.S. și ai țărilor de democrație populară. La inaugurarea studioului, Bedri Spahiu, vicepreședintele Consiliului de Miniștri al R.P. Albania, a arătat marea însemnătate pe care o are acest studio.

„Studioul cinematografic pe care-l inaugurăm astăzi — a spus acesta — este o mărturie a prieteniei și dragostei pe care o nutrește poporul sovietic, partidul bolșevic și marele Stalin pentru poporul albanez".

După deschiderea festivă au fost proiectate cinci jurnale de actualități din viața Albaniei — prima producție a studioului. În curând studioul va începe realizarea primului film artistic albanez.

R. D. GERMANĂ

Filme noi. — În curând vor apare pe ecran filmele „Marea Victorie" și „Anna Susanna" realizate de studioul „DEFA".

*

La Saalfeld și în împrejurimi se filmează exterioarele pentru filmul „Documentele secrete Solvay" în regia lui Martin Hellberg. Fotografia de Eugen Klagemann. Rolurile principale sunt interpretate de Wilhelm Koch-Hooge, Leny Marenbach, Ulrich Thein și Rudolf Klix.

*

În curând va intra în producție filmul pentru copii „Încurcă-lume". Scenariul — Hans Werther Kubsch și Wolfgang Kohlhase. Regia — Wolfgang Schleit.

*

Noi filme documentare. — Andrew Thorndike lucrează la un nou film documentar „Stalin și poporul german".

*

A fost terminat filmul documentar despre cel de al 4-lea Congres al organizației „Tineretul liber german" din Leipzig.

R. P. CHINEZĂ

Dublarea filmelor germane în China. — De curând a avut loc la Pechin premiera filmului german „Pâinea cea de toate zilele", o producție a studioului „Defa". Este primul film german dublat în limba chineză. La reprezentație au luat parte numeroși membri ai guvernului și întreg corpul diplomatic.

*

Noi filme documentare. — Delegația Republicii Populare Chineze a adus la cel de al 4-lea Congres al Organizației „Tineretul liber german" din Leipzig, un film documentar chinez despre eroica luptă de eliberare a poporului coreean. În timpul congresului a avut loc premiera filmului în versiune germană.

FRANȚA

Pe ecranele cinematografiei „Alhambra" cel mai mare cinematograf din Paris, rulează filmul sovietic „Mussorgschi". Este primul film sovietic căruia cenzura poliției franceze a guvernului francez i-a permis proiectarea în fața publicului în ultimii doi ani. Filmul se bucură de un mare succes.

Presa democratică și critica franceză fac o strălucită caracterizare a acestui remarcabil film sovietic, subliniind măiestria regisorului, operatorului și a actorilor, precum și înaltul nivel al muzicii filmului.

AUSTRIA

Populația din Viena împotriva filmelor franchiste.

„Nu vom tolera ca în orașul nostru să se proiecteze filme din Spania franchistă" — sunt cuvintele pline de mânie tipărite în manifestele ce s'au răspândit de curând în capitala Austriei.

La 18 Iulie s'au întrunit la cinematograful „Tuchlauben" din Viena un grup de tineri care purtau lozinca „Să înceteze proecția filmelor fasciste în Austria". În ciuda represaliilor și a bunului plac al reacțiunii, protestul poporului împotriva filmelor franchiste nu încetează.

BIBLIOGRAFIE

PRAVDA

— Cel de al VII-lea Festival Internaţional al Filmului în Cehoslovacia — ştire — 10.7.1952.
— Festival Internaţional al Filmului — ştire — 13.7.952.
— La Festivalul filmului dela Karlovy Vary — ştire — 14.7.952.
— Filmul în Nordul îndepărtat — ştire — 17.7.952.

IZVESTIA

— „Novicii pe stadion". Un nou film artistic maghiar în culori — ştire — 4.7.952.
— Irdia astăzi. Un nou film artistic documentar „Prin India" — cronică de M. Sagatelian — 5.7.952.
— Cel de al VII-lea Festival Internaţional al filmului din Cehoslovacia — 10.7.952.
— „Fericirea furată" pe ecran — de I. Chiselev — 16.7.952.
— La Festivalul Internaţional al Filmului dela Karlovy Vary — ştire — 16.7.952
— Un nou film artistic german. (Filmul „Oaspeţi nepoftiţi") — ştire — 16.7.952.
— „Oaspeţi nepoftiţi" un nou film artistic german — cronică" — de M. Sturm — 22.7.952.
— Nou film artistic cehoslovac „Acţiunea B" — ştire — 31.7.952.

LITERATURNAIA GAZETA

— Prin India (Pe marginea Festivalului Internaţional din India) — de A. Borisov — 10.7.952.
— Vechile lipsuri ale unei reviste reînoite. (Cu privire la revista „Iscusstvo Chino") — de Igor Raciuc — 10.7.952.
— Spectatorii trebue să vadă filme de scurt metraj. (Scriscare către redacţie) — de A. Dubrovschi — 15.7.952.

SOVETSCOE ISCUSSTVO

— Scenaristul şi regisorul. Pentru o colaborare în creaţie — de M. Donscoi — 2.7.952.
— Jurnalul de actualităţi „Noutăţile zilei" (Nr. 29) — ştire — 2.7.952.
— „Moscova-Simferopol". O nouă schiţă cinematografică în culori — 2.7.952.
— Încă un eşec. Festivalul filmului din Uruguay — de A. Sobolev — 2.7.952.
— Un film cu conţinut denaturat. Filmul documentar „Ziua grijilor" prezentat la Paris — de A. Vladimirov — 2.7.952
— Viaţa unui oraş pe ecran. (Despre Palatul pentru răspândirea ştiinţelor şi tehnicii) — ştire — 5.7.952.
— Expediţie cinematografică prin India (filmul „Prin India") — de M. Lugovscaia — 5.7.952.
— Din experienţa celor mai buni. La Ministerul Cinematografiei U.R.S.S. Schimb de experienţă în ceeace priveşte buna deservire cu filme — 5.7.952.
— „Umbră deasupra insulei". Al cincizecilea film artistic realizat de studioul „Defa" — ştire — 5.7.952.
— Pentru cinematografele ţării (inventarea unui nou aparat de reproducere a sunetului) — ştire — 9.7.952.
— Un film despre marele compozitor ungur („Erkel") — ştire — 9.7.952.
— Filmele dublate trebue să fie în culori — de M. Tomberg — 12.7.952.
— Azi se deschide Festivalul Internaţional al Filmului din Cehoslovacia — ştire — 12.7.952.
— O mare şcoală. (Despre Canalul Volga-Don) — de F. Chiselev — 16.7.952.
— Discutarea scenariului „Deasupra Ceremuşului" — ştire — 16.7.952.
— La Festivalul dela Karlovy Vary — de P. Smetcov — 16.7.952.
— „Novicii pe stadion" — nou film maghiar (scurtă cronică) — 16.7.952.
— Filme poloneze pe ecranele Phenianului — ştire — 16.7.952.
— Succesul festivalului filmului cehoslovac în Republica Populară Mongolă — ştire — 16.7.952.
— Construirea unor noi cinematografe în R.S.S. Estonă — ştire — 19.7.952.
— Pe ecran şi în viaţă. Unele probleme în legătură cu filmul documentar — de I. Vadin — 19.7.952.
— Caravane cinematografice pentru populaţia din Ciucotca — (ştire din Habarovsc) — 19.7.952.
— Mai aproape de cerinţele spectatorilor. Despre revista tehnică „Chinomehanic" — de P. Climentov şi I. Borisenco — 19.7.952.
— Poporul care şi-a reconstruit ţara crează o nouă artă (Polonia) — de F. Firsov — 19.7.952.
— La Festivalul Internaţional al Filmului dela Karlovy Vary — 19.7.952.
— Înfiinţarea unui studio. Studioul „Albania Nouă" — 19.7.952.
— Pe drumul spre realizarea unui nou film „Secerişul") — de Vs. Pudovchin — 23.7.952.
— „Mâine se va dansa pretutindeni". Film cehoslovac prezentat la Festivalul Internaţional al Filmului dela Karlovy Vary — ştire — 23.7.952.
— La Festivalul Internaţional al Filmului din Cehoslovacia. (Filmele prezentate la 20 şi 21 Iulie 1952) — ştire — 23.7.952.
— Creşte şi se perfecţionează cinematografia progresistă. (La Festivalul Internaţional al filmului dela Karlovy Vary) — 26.7.952.
— „Mussorgschi" pe ecranele Parisului — ştire — 26.7.952.
— Un film despre sărbătoarea aviaţiei staliniste — ştire — 30.7.952.
— Aventuri la graniţă. (Un nou scenariu — gen aventuri — „La un post îndepărtat de grăniceri" de Volpin şi Erdam) — de N. Rojcov — 30.7.952.
— Să îmbunătăţim deservirea cu filme a populaţiei săteşti. La consfătuirea pe întreaga Rusie a activiştilor din cinematografie — 30.7.952.
— La Karlovy Vary. Festivalul Internaţional al Filmului — ştire — 30.7.952.
— „Merişorul cu fructele de aur", un nou film cehoslovac de desen animat prezentat la Festivalul Internaţional al Filmului dela Karlovy Vary — ştire — 30.7.952.
— Reacţiunea înăbuşe arta cinematografică franceză — de A. Braghinschi — 30.7.952.

ISCUSSTVO CHINO

— Pentru un înalt nivel ideologic şi artistic al scenariilor — de N. Semionov — Nr. 6/1952.
— „Viaţa lui Andrei Sveţov" (scenariu literar — de C. Simonov, Z. Agranenco — Nr. 6/1952.
— „Docuceaev" — scenariu literar partea II (sfârşitul) — de N. Figurovschi — Nr. 6/1952.
— Despre conflictul în scenariu — de N. Criucecinicov — Nr. 6/1952.
— Dramaturgia şi măestria actorului — de S. Birman — Nr. 6/1952.
— Piesa şi scenariile — de V. Petrov — Nr. 6/1952.
— Despre pregătirea cadrelor creatoare ale Institutului de Stat de Artă Cinematografică — de I. Lipschi — Nr. 6/1952.
— Naşterea cinematografiei române — de A. Sobolev — Nr. 6/1952.